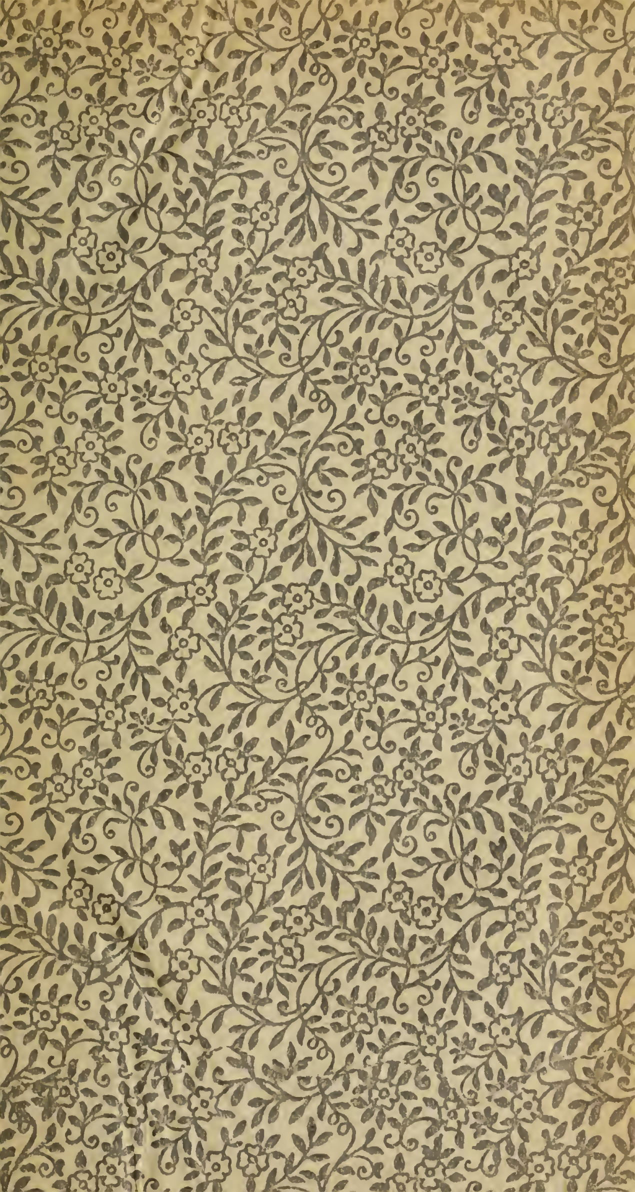

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 891 356 8





COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS

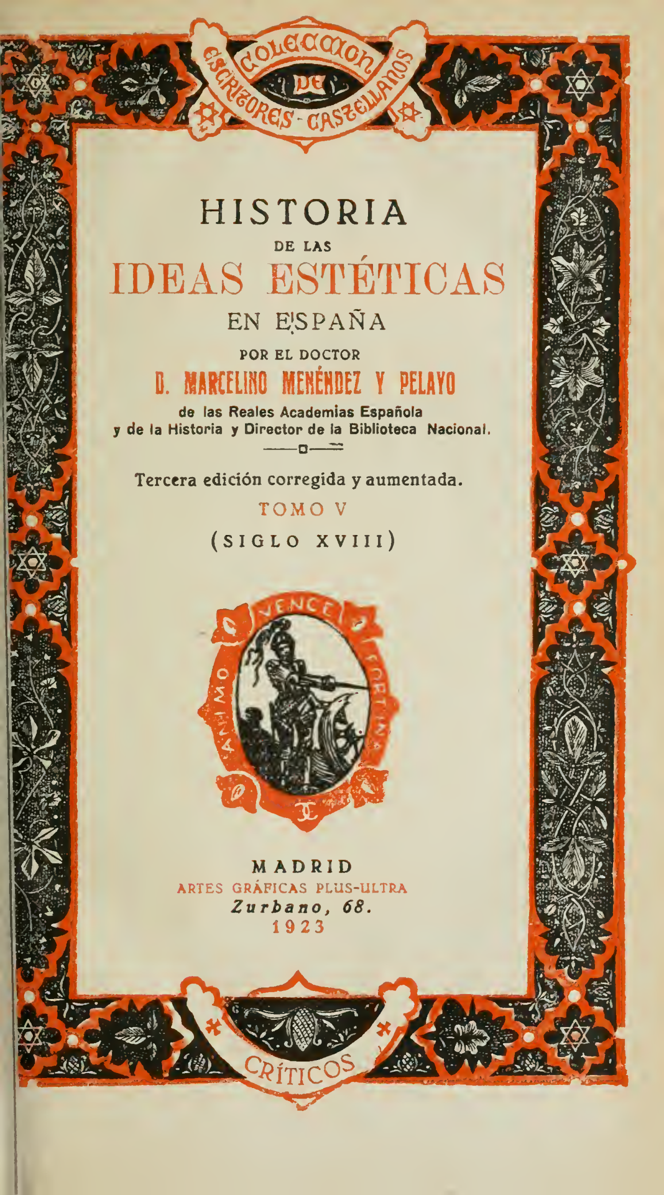

EX LIBRIS.

HISTORIA

DE LAS

IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO V



HISTORIA
DE LAS
IDEAS ESTÉTICAS
EN ESPAÑA

POR EL DOCTOR
D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO
de las Reales Academias Española
y de la Historia y Director de la Biblioteca Nacional.

Tercera edición corregida y aumentada.

TOMO V

(SIGLO XVIII)

MADRID
ARTES GRÁFICAS PLUS-ULTRA
Zurbano, 68.
1923

CAPÍTULO PRIMERO

DE LAS IDEAS GENERALES ACERCA DEL ARTE Y LA BELLEZA, EN LOS ESCRITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII. — EL P. FEIJÓO: SUS DISERTACIONES SOBRE «EL NO SÉ QUÉ» Y LA «RAZÓN DEL GUSTO». — LUZÁN, INTRODUCTOR EN ESPAÑA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE CROUSAZ. — LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII: VERNEY, PIQUER, CEBALLOS, PÉREZ Y LÓPEZ, EXIMENO, ETC., ETC. — PRIMEROS CONATOS DE ESTÉTICA SUBJETIVA: DON VICENTE DE LOS RÍOS. — COMIENZA Á INFLUIR LA ESCUELA ESCOCESA: CAPMANY, EL P. MILLAS. — EL TRATADO «DE LA BELLEZA IDEAL» DEL P. ARTEAGA. — AZARA Y SU COMENTARIO AL TRATADO DE LA BELLEZA DE MENGS. — OTRO IMPUGNADOR DE MENGS: LAMEYRA. — TEORÍAS ESTÉTICAS DEL P. MÁRQUEZ. — LA ESTÉTICA EN LAS ESCUELAS SALMANTINA Y SEVILLANA: BLANCO, REINOSO, HIDALGO, ETC., ETC. — LAS POÉTICAS Y LAS RETÓRICAS DE ESTE PERÍODO. — TRADUCCIONES LONGINO ADDISSON, BLAIR, BATTEUX Y BURKE.

LA tendencia experimental, representada por los admiradores de Bacon, y la tendencia subjetiva, representada por el cartesianismo, penetraron, por fin, aunque algo tarde, en la ciencia española, que de algún modo las había preparado durante el siglo XVI. Ya en los últimos años del XVII (época mucho menos aciaga para la filosofía que para otras disciplinas del espíritu), en pensadores como Caramuel y Cardoso comienza á notarse la influencia de las nuevas ideas, el impulso

de libertad y de renovación filosófica, la adopción total ó parcial de la física corpuscular ó atomística, en oposición á la peripatética..... un como preludio de lo que fué luego la vasta empresa científica del P. Feijóo, preparada en otro terreno por el establecimiento de ciertas sociedades de física y medicina experimental, especialmente la muy insigne de Sevilla, fundada en 1697, y de la cual puede decirse que fué alma el médico atomista Diego López de Zapata. La filosofía natural fué el campo elegido por los innovadores, y el campo también en que concentraron sus esfuerzos las falanges escolásticas, cada día más mermadas y decadentes. Los estudios metafísicos quedaron postergados ó siguieron haciéndose conforme á la antigua rutina, y todo el interés se concentró en las cuestiones de método general ó en el grande y temeroso problema de la composición de los cuerpos.

La escolástica estaba completamente agotada, y ni una sola idea útil para nuestro estudio podríamos entresacar de los numerosos cursos de teología y filosofía que se publicaron en España durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII, repetición servil, cuando más, de las obras monumentales del mismo género que ilustraron las dos centurias anteriores. De tan dura sentencia sólo puede exceptuarse al P. Luis de Losada, de quien con toda justicia pudo escribir el P. Feijóo que «había abierto las puertas del aula española á la experimental filosofía». Pero la novedad relativa que el Padre Losada tiene en la física, y que en tan alto grado le hace benemérito de nuestra cultura, no se extiende á las materias psicológicas y metafísicas, donde general-

mente se atiene al común sentir de las escuelas, aunque con mucha lucidez y gran señorío de la materia, cualidades que fácilmente le dan la palma entre los demás aristotélicos de su era, y le colocan entre los pensadores de que la Compañía de Jesús puede gloriarse. Tal nos le muestra, por ejemplo, su doctrina acerca del arte, idéntica en substancia á la que era tradicional en la escuela suarista, y hemos visto brillantemente expuesta, antes y después de Suárez, por el cardenal Toledo, Gregorio de Valencia y Rodrigo de Arriaga. Define e arte con Aristóteles, «*habitus cum ratione factivus*», y advierte expresamente, como todos los escolásticos, que su operación no toca ni pertenece á las buenas costumbres. El arte conviene con la naturaleza: 1.°, en proceder por orden recto y por leyes en sus operaciones; 2.°, en producir una forma semejante á la forma que el artífice lleva en su mente, así como el agente natural produce una forma semejante á la suya propia; 3.°, en no poder obrar sino sobre materia preexistente; 4.°, en comenzar por lo imperfecto y ascender gradualmente á lo perfecto; 5.°, en imitar á la naturaleza y ser émulo y discípulo de ella, tomando de sus efectos imitación y norma. Pero al mismo tiempo que el arte imita á la naturaleza, la perfecciona en cierto modo con sus reglas, lo cual se ve patente en la Música respecto de los números, y en la Lógica en cuanto á los discursos de la mente.

Difieren el arte y la naturaleza: 1.°, en que la naturaleza se vale de la nuda materia, y el arte de una materia segunda, esto es, de un cuerpo substancial completo; 2.°, en que la naturaleza produce se-

res reales, y el arte fingidos y *umbrátiles;* 3.°, en que el arte se detiene en la superficie exterior, y la naturaleza penetra en lo más recóndito; 4.°, en que las formas que la naturaleza induce son vivas y eficaces y engendradoras de otras formas, mientras que las formas creadas por el arte son estériles. La forma artificial consiste en la figura ó en la coordinación de las partes. La figura nada tiene de positivo sino un cierto modo de la cantidad, que no es principio activo, como tampoco lo es la misma cantidad. No consiste, pues, la forma artificial en ningún accidente absoluto, sino en cierta modificación de las partes de la materia, ya por yuxtaposición, ya por unión de las partes y su relación con el todo (resultando de aquí lo que podemos llamar forma intrínseca y orgánica, como en la escultura y pintura), ya por conmixtión de las partes, ya, finalmente, por identificación del artificio ó de la forma artificial con la materia; á cuyo género pertenecen la Música, la Poesía, la Danza y la Pantomima (1).

El ánimo descansa al pasar de estas disquisiciones tan ingeniosas, pero tan baldías, á la esfera de luz y de libertad filosófica en que bizarramente se mueve el poderoso y analizador entendimiento del padre Feijóo, varón en quien la Providencia quiso juntar las más variadas aptitudes, el celo propagandista

(1) *Cursus Philosophici Regalis Collegii Salmanticensis Societatis Jesu in compendium redacti, et in tres partes divisi. Secunda Pars, continens Physicam seu Phylosophiam Naturalem, de corpore naturali generatim. Authore R. P. Ludovico de Losada ejusdem Societatis, et in eodem Regali Collegio Theologiae Professore et Sacrae Script. Interprete. Salmanticae ex offic. Typ. Antonii Josephi Villagordo et Alcaraz. Ann.* 1749. (Págs. 174 á 177.)

más fervoroso y la más inextinguible sed de ciencia y de doctrina, para que fuese luz y oráculo de su siglo, y acabara de romper de todo punto la barrera de incomunicación que la intolerancia escolástica había ido levantando entre la ciencia, cada día más petrificada, de nuestras aulas y la ciencia extranjera, que, siguiendo en parte el camino que en otro tiempo habíamos abierto los italianos y nosotros, aspiraba cada día con más arrojo á la conquista del mundo físico y del mundo moral por medio de procedimientos analíticos. En otra ocasión he tratado extensamente del P. Feijóo, y no quiero repetirme: ahora incumbe sólo considerarle bajo uno de los infinitos aspectos de su actividad intelectual, es decir, como estético.

Porque, á pesar del atraso de tales estudios en su tiempo, atraso bien confirmado por los libros del P. André y de Crousaz, únicos que entonces salían de Francia y de Alemania, el P. Feijóo, nacido y educado en medio del peor gusto literario que en edad alguna ha caído sobre la Península ibérica, y privado durante toda su vida de ver y apreciar las obras maestras de las artes plásticas, acertó, sin embargo, á levantarse sobre todo este cúmulo de dificultades, perversiones é ignorancias, hasta entrever ciertos principios generales de libertad artística, tan luminosos y tan amplios, de tan eterna verdad y evidencia, que por sí solos podrían ser hoy mismo base de una crítica que, concediendo toda racional libertad al genio, se apartase por igual del nimio y enteco rigor de los preceptistas y de las libertades frías y sin gracia que suelen permitirse espíritus adocenados, en quienes la audacia suple al

estro y al sentido propio y personal de la belleza.

Apenas hay problema fundamental de la ciencia del arte que no esté tocado alguna vez en el *Theatro crítico* ó en las *Cartas eruditas*. Pero reservando para los capítulos sucesivos considerar á Feijóo como crítico literario y como crítico musical, procede aquí exponer sus ideas de Estética general, tomándolas principalmente de dos discursos intitulados *Razón del gusto* y *El no sé qué*, impresos uno y otro, por primera vez, en 1733, en el tomo VI del *Theatro crítico* (1).

De estas dos disertaciones, la de la *Razón del gusto*, á pesar de su título tentador, es la que menos vale. Á Feijóo, empeñado en su heroica tarea de descabezar errores vulgares, no podía pasársele por alto el vulgarísimo axioma «sobre gustos no hay disputa»; pero sea por falta de resolución, sea por sobra de escepticismo ó *relativismo* (que así podemos calificar la tendencia empírica dominante en las diversas filosofías de entonces), no se atrevió á combatirle de frente, sino que prefirió explicarle y reducirle á términos razonables. En substancia viene á decir lo siguiente:

Distinguen los filósofos tres géneros de bienes, *honesto*, *útil* y *deleitable*. Sólo el último pertenece al gusto. Es imposible que la voluntad abrace como deleitable un objeto que no lo sea, porque si le abraza como deleitable, gusta de él actualmente; *se*

(1) Ocupan los números 11 y 12 entre los artículos de dicho tomo. Las ediciones de Feijóo son vulgarísimas: recomiendo la de 1765, á costa de la Compañía de Impresores y Libreros. Tiene una biografía del autor escrita por Campomanes, y es la más correcta de todas.

deleita en él. Luego el gusto, en razón de gusto, siempre es bueno con aquella bondad real que únicamente le pertenece; pues la bondad real que toca el gusto en el acto, no puede menos de refundirse en él.

No se ha de identificar el gusto con lo honesto ni con lo útil, pero ser gusto y ser malo es implicación manifiesta, porque sería lo mismo que tener bondad deleitable y carecer de ella.

Con todo eso, caben disputas sobre el gusto, y puede preguntarse su razón. El P. Feijóo pone dos: el temperamento y la aprensión. De la variedad de temperamentos procede la diversidad de gustos, naciendo de esta raíz lo que hoy llamaríamos *apreciación subjetiva del gusto.*

¿Los gustos diversos, en orden á objetos distintos, igualmente perfectos cada uno en su esfera, son entre sí iguales? Evidentemente son desiguales, y esto puede comprobarse con certeza. ¿Por dónde se han de medir los gustos? Por los objetos. El P. Feijóo admite, pues, además del criterio subjetivo, otro que podemos llamar *apreciación objetiva del gusto.* En igualdad de percepción de parte de la potencia, cuanto más excelente sea el objeto, tanto más perfecto y excelente será el arte. Pero ¿qué excelencia es esta? *Excelencia en línea de delectación, porque esta es la que corresponde á la excelencia del objeto deleitable.* El P. Feijóo, por consiguiente, siguiendo en esto el sentir común de nuestros escolásticos, propende á la tesis del arte por el arte, y así, verbigracia, llega á escribir, hablando de la música, que «su intrínseco fin es deleitar el oído, aunque *á veces*, como á *fin extrínseco*, se dirige á lo honesto y útil».

La excelencia del objeto puede ser absoluta ó relativa, según que se mire en el objeto mismo ó respecto de las condiciones del contemplador. Así se explica la razón del gusto. Todo cuanto estorba ó minora en el sujeto la percepción de la delectabilidad, es causa de que la bondad relativa de éste sea menor que la absoluta. El que tiene las facultades más perfectas ó los órganos más delicados y de mejor temple, percibe mejor la excelencia de la música.

La segunda causa de la variedad de gustos es la variedad de aprensiones, preocupaciones ó juicios anticipados; v. gr.: en el que repugna un manjar por falta de costumbre; ó bien procede y se engendra del hastío y el cansancio, del influjo de la novedad ó de otras circunstancias extrínsecas. Al poder de la imaginación se debe, en primer término, esta variedad de aprensiones, puesto que se complace ó se irrita según las impresiones que hace en ella la representación de los objetos sensibles. La doctrina y el sentido empírico del discurso del padre Feijóo pueden resumirse en estos términos: «No cabe disputa sobre el gusto, cuando depende del temperamento, pero sí cuando procede de la aprensión.»

El no sé qué es mucho más interesante, y aun podemos decir que superior á todo lo que entonces (1733) se conocía en Estética, aun incluídas las lec ciones del P. André, que en novedad y atrevimiento se queda muy por bajo de nuestro polígrafo. El discurso del P. Feijóo es un verdadero manifiesto romántico, á menos que no queramos considerarle como el último eco de otras doctrinas de libertad literaria, generalmente aceptadas en la España del

siglo XVII, y recibidas de ella por el P. Feijóo, que heredó de la tradición española mucho más de lo que parece, y mucho más de lo que él confiesa. Júzguese por el siguiente extracto.

«En muchas producciones, no sólo de la naturaleza, sino del arte, y aún más del arte que de la naturaleza, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas á su comprensión racional, otro género de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta el entendimiento. Los sentidos le palpan, pero no le puede descifrar la razón, y así, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren á su idea, y salimos del paso con decir que hay un *no sé qué* que agrada, que enamora, que hechiza, sin que pueda encontrarse revelación más clara de este natural misterio.» El padre Feijóo lo comprueba con ejemplos de la naturaleza y de las bellas artes, especialmente de la arquitectura, música, pintura y poesía. Añade que este *no sé qué* debe de ser la misma inexplicable cualidad que los griegos llamaban *gracia*, la cual, aunque suela acompañar á la belleza, tampoco es incompatible con la fealdad. Á la aclaración de este misterio va encaminado todo el discurso.

Los objetos agradables, y de igual modo los desagradables, se dividen en simples y compuestos. Una voz sin variedad de tonos es un objeto simple del gusto del oído. Cuando procede esta voz por varios puntos dispuestos de manera que formen una combinación grata al oído, es un objeto compuesto. Los colores son, de igual manera, simples (puros) ó compuestos (combinados). Hay muchos objetos compuestos cuya hermosura consiste precisamente

en la recíproca proporción ó coaptación de las partes entre sí. Los materiales del edificio, las voces de la oración, los movimientos de la danza, los sones de la música, tomados aisladamente, pueden no producir el efecto de la belleza. Al contrario, en otras ocasiones, las partes del objeto tienen ya por sí hermosura ó atractivo. Pero, ténganla ó no, es cierto que hay otra hermosura distinta de aquélla, la hermosura del complejo, que consiste en la grata disposición, orden y proporción recíproca de las partes, ya sea natural, ya artificiosa. «El agradar los objetos consiste en tener un género de proporción y congruencia con la potencia que los percibe, ó sea con el órgano de la potencia. De suerte que en los objetos simples sólo hay una proporción, que es la que tienen ellos con la potencia; pero en los compuestos se deben considerar dos proporciones, la una de las partes entre sí, la otra de esta misma colección de las partes con la potencia, que viene á ser proporción de aquella proporción.» Por eso un objeto agrada á unos y desagrada á otros, no habiendo cosa en el mundo que sea del gusto de todos; lo cual depende de que un mismo objeto tiene proporción de congruencia respecto del temple, contextura ó disposición de los órganos de uno, y desproporción respecto de los de otro.

La duda expresada con el *no sé qué*, puede entenderse que se refiere á dos cosas distintas: el *qué* y el *por qué*. Puede no saberse *qué es* lo que agrada en el objeto, y puede ignorarse *por qué* agrada. Así, en la voz, el *no sé qué* se refiere ó al *sonido de ella*, en cuyo caso no hay cuestión, porque el *no sé qué* es el mismo *ser individual del sonido;* ó *al modo de juzgar*

la voz (*sic*), en cuyo caso, aunque no pueda darse regla general é infalible, principalmente resulta el *no sé qué* «del *descanso* con que se maneja la voz, de la *exactitud* de la entonación, del *complejo* de arrebatados puntos musicales de que se componen los gorjeos». Feijóo tiene por indefinible el *ser individual*, ó, lo que es lo mismo, la esencia del sonido, porque los individuos no son definibles. El *por qué* consiste en la proporción debida y congruente de las partes del objeto entre sí y con las facultades del que la percibe.

La diferencia entre los objetos que tienen el *no sé qué* y los que carecen de él, consiste en que aquéllos agradan por su especie ó ser específico, y éstos por su ser individual.

El no sé qué en los objetos compuestos, consiste en la misma composición, esto es, en la proporción y congruencia de las partes que los componen..... «La hermosura de un rostro es cierto que consiste en la proporción de sus partes ó en una bien dispuesta combinación del color, magnitud y figura de ellas..... Pero cuando alguna de estas proporciones falta, dicen que tiene aquel rostro un *no sé qué* que hechiza. *Y este no sé qué, digo yo que es una determinada proporción de las partes en que ellos no habían pensado, y distinta de aquella que tienen por única para el efecto de hacer el rostro grato á los ojos. De suerte que Dios, de mil maneras diferentes, y con innumerables diversísimas combinaciones de las partes, puede hacer hermosísimas caras. Pero los hombres, reglando inadvertidamente la inmensa amplitud de las ideas divinas por la estrechez de las suyas, han pensado reducir toda la hermosura á una combinación sola, ó cuan-*

do más á un corto número de combinaciones, y en saliendo de allí, todo es para ellos un misterioso no sé qué..... Lo propio sucede en la disposición de un edificio. Aquel no sé qué de gracia no es otra cosa que una determinada combinación simétrica, fuera de las comunes reglas. Encuéntrase alguna vez un edificio que en esta ó en aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los arquitectos, y con todo, hace á la vista un efecto admirable, agradando mucho más que otros muy conformes á los preceptos del arte. ¿En qué consiste esto? ¿En que ignoraba sus preceptos el artífice que le ideó? Nada menos. Antes bien, en que sabía más y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según regla, pero según una regla superior que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña. Proporción y grande, simetría y ajustadísima, hay en las partes de esa obra, pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada adonde arribó por su valentía la suprema idea del artífice. Si esto sucede en las obras del arte, mucho más en las de la naturaleza, por ser éstas efectos de un artífice de infinita sabiduría, cuya idea excede infinitamente, tanto en intensión como en extensión, á toda idea humana y aun angélica.»

Con letras de oro debiera estamparse, para honra de nuestra ciencia, esta profesión de libertad estética, la más amplia y la más solemne del siglo XVIII, no enervada como otras por restricciones y distingos, é impresa (y esto es muy de notar) casi treinta años antes de que Diderot divulgase sus mayores y más felices arrojos. Pero el mismo Diderot, aunque dotado de un sentido vivo y personal del arte, muy superior al de nuestro benedictino, el cual no pa-

rece haber sentido con verdadera emoción otro arte que la Música, jamás dió á sus sentencias tanto alcance ni tanta generalidad. Y que las del P. Feijóo no nacían de una intuición vaga ni de un capricho del momento, sino que se enlazaban en su mente con un sistema aplicable á todas las artes, bien claro nos lo prueban las aplicaciones que, así en este discurso como en otros, va haciendo á las reglas peculiares de cada una de ellas. Así, respecto de la Música, le vemos afirmar que «el sistema de reglas que los músicos han admitido como completo, no es tal, sino muy imperfecto y diminuto. Pero esta imperfección del sistema sólo la comprenden los compositores de alto numen, los cuales alcanzan que se pueden dispensar aquellos preceptos..... Los compositores de clase inferior claman que aquello es una herejía; pero clamen lo que quisieren, que el juez supremo y único de la Música es el oído. *Si la música agrada al oído y agrada mucho, es buena y bonísima, y siendo bonísima, no puede ser absolutamente contra las reglas del arte, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas.*

En este mismo discurso de *El no sé qué,* tan lleno de gérmenes de vida, comienza á iniciarse la deplorable confusión entre la expresión y la belleza, que todavía vemos admitida por algunos estéticos de la escuela ecléctica francesa, principalmente por Levêque. Al P. Feijóo le era tan familiar esta idea, que vuelve á consignarla en un discurso titulado *Nuevo arte fisionómico* (que le coloca entre los precursores de Lavater), y hasta en un romance (1), donde in-

(1) Este romance se conserva manuscrito en la Biblioteca de la Uni-

tenta dar *explicación física del no sé qué de la hermosura*, mera paráfrasis de la que dió en el *Theatro crítico.*

El P. Feijóo nos enseña en versos bastante malos que el alma es quien

«Vivifica, informa, alienta
El rostro, y en él sus luces
Gratamente reverberan.....
Y es la belleza del alma
El alma de la belleza.
....
Entra, al fin, un no sé qué,
Una oportuna y discreta
Combinación de las partes
Que componen la belleza.
A veces la simetría
Muchos errores enmienda,
Y en un todo sale bien
Lo que en otro desdijera.
Punto es este en que la vista
Tal vez el voto desprecia
Del discurso, y soberana,
Lo que él censura, ella aprueba.
Señalar medidas fijas
A las facciones, es necia
Observación que introdujo
La ociosidad indiscreta.
Porque ninguno hasta ahora
Ha comprendido las reglas
Que en la humana arquitectura
El arte del cielo observa.
....
Puede salir la estructura
Buena de muchas maneras,
Y es el variar de las líneas
Valentía de la idea.»

---

versidad de Santiago, y ha sido publicado en la *Gaceta de Galicia*, diario santiagués (29 de Abril de 1879).

Prefiero la prosa del P. Feijóo á sus versos, en general débiles y conceptuosos; pero las ideas son las mismas, y las vemos reaparecer en otros discursos, como si fuesen una perenne tentación para el ingenio vivaz y errabundo del autor, verdadero *ciudadano libre de la república de las letras*, como él mismo se apellidaba. Tachábanle algunos, no sin apariencia de razón, de temerario innovador en la lengua; y para disculpar sus neologismos, ó más bien para canonizarlos y abrir la puerta á otros nuevos, escribió una carta, que es la 33.ª del tomo I de las *Eruditas*, levantando la cuestión del terreno gramatical en que la colocaban sus adversarios, y tomando pie de ella para reclamar, en nombre de una ley estética superior, absoluta libertad de estilo. «Puede asegurarse que no llegan á una razonable medianía todos aquellos ingenios que se atan escrupulosamente á reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres, ni podrán dar jamás, tantos preceptos que el cúmulo de ellos sea comprensivo de cuanto bueno cabe en el arte. La razón es manifiesta; porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias que piden, ya nuevos preceptos, ya distintas modificaciones y limitaciones de los ya establecidos. Quien no alcanza esto, poco alcanza. Yo convendría muy bien con los que se atan servilmente á las reglas, como no pretendiesen sujetar á todos los demás al mismo yugo. Ellos tienen justo motivo para hacerlo. La falta de talento los obliga á esa servidumbre. Es menester numen, fantasía, elevación para asegurarse el acierto, saliendo del camino trillado..... Los hombres de espíritu sublime logran los más fáciles rasgos, cuando genero-

samente se desprenden de los comunes documentos. Así, es bien que cada uno se estreche ó se alargue hasta aquel término que le señaló el autor de la Naturaleza, sin constituir la facultad propia por norma de las ajenas. Quédese en la falda quien no tiene fuerza para arribar á la cumbre, mas no pretenda hacer magisterio lo que es torpeza, ni acuse como ignorancia del Arte lo que es valentía del Numen.» Haciendo aplicación de estos principios generales al lenguaje, instrumento de la obra literaria, exclama con no menor elocuencia y brío: «Pensar que ya la lengua castellana, ni otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible ó necesaria, sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de las ideas, para cuya expresión se requieren distintas voces.» Y repitiendo una frase de Voltaire, escribe: «No hay idioma alguno que no necesite del subsidio de otros..... Los puristas hacen lo que los pobres soberbios, que más quieren hambrear que pedir.»

¡Qué espíritu tan moderno y al mismo tiempo tan español era el del P. Feijóo! No vamos á juzgar ahora de las extremosidades de su doctrina, ni mucho menos de lo que tiene de apología *pro domo sua*. El P. Feijóo era un verdadero insurrecto, y aunque su desenfado enamore, no hay que tomar como dogma todo aquello en que difiere del común sentir de los preceptistas. Y desde luego hay que notar en las frases antes copiadas una verdadera y lamentable confusión entre la *concepción artística*, que ha de ser libérrima (en esto convenimos con el P. Feijóo), y el *material artístico*, que nadie debe ser osado á tocar atropelladamente ni con manos profanas,

puesto que sólo llegará á adquirir el señorío de la *forma* el que comience por ser esclavo de ella. Es error vulgar y que de ninguna manera quisiéramos ver patrocinado por tan gran varón y de tan claro entendimiento, el de suponer incompatible la gramática (y nos fijamos de intento en ésta, que es la más externa disciplina de la forma) con los altos vuelos del numen. No es el escritor de más mérito el más rebelde, sino el más profundo, y las más veces esta profundidad consiste, no en conculcar la ley, sino en encontrar las razones de ella, ocultas á todos los vulgos, lo mismo al que la niega que al que rutinariamente la obedece. Y el que presta á la ley su obsequio razonable suele quedar más alto, en el juicio de la posteridad, que el que tumultuariamente y por motivos de pueril vanidad la huella ó desprecia, sin estudiarla ni comprenderla.

El P. Feijóo era una naturaleza antirretórica, lo cual constituye en él un mérito y un defecto. Es un mérito, porque su ausencia de escrúpulos de estilo le libra de las afectaciones de su tiempo; hace su decir claro, apacible y llano; le deja moverse con independencia, peregrinar por todos los campos del espíritu, más atento á las cosas que á las palabras, y legar á la ciencia patria, en vez de unas cuantas páginas más ó menos lamidas é insubstanciales, veinte volúmenes de crítica aplicada á casi todas las materias prácticas y especulativas en que puede ejercitarse el entendimiento humano. Y es un defecto, porque al sostener la que él cree paradoja de que «la elocuencia es naturaleza y no arte» (como si todas las artes no tuviesen su fundamento en la naturaleza), niega el fundamento y la legitimidad de

toda disciplina literaria, lo cual valdría tanto como negar la utilidad y el valor de la Lógica, fundándonos en que el pensamiento y el racional discurso, sobre el cual versan sus leyes, existe también en la naturaleza humana antes del arte y con independencia de él y aun de toda cultura, lo cual de ninguna manera quiere decir que las facultades intelectuales no sean disciplinables y que su estudio no pueda constituir una ciencia.

Pero abreviando estas consideraciones que por ser tan obvias fácilmente caerían en el lugar común, no se puede negar que ensancha el ánimo oir en pleno siglo XVIII (en el siglo, por excelencia, de las Poéticas) al P. Feijóo reivindicar los derechos del genio enfrente de la tiranía, no de las inmutables leyes estéticas, sino de aquel cúmulo de reglillas mecánicas que realmente esterilizaban á quien no naciese con un empuje casi sobrehumano. «Las reglas que hay escritas (dice en esa misma carta *sobre la elocuencia*) (1) son innumerables. ¿Quién puede tenerlas presentes todas al tiempo de tomar la pluma?..... Lo peor es que aunque hay tanto escrito de reglas, aún es muchísimo más lo que se puede escribir..... El genio puede en esta materia lo que es imposible al estudio..... Más por sentimiento que por reflexión, distingue el alma estos primores..... El acierto en esto, como en otras muchas cosas, pende puramente de una facultad animástica, que yo llamo *tino mental*. El que tiene esta insigne prenda, sin ninguna reflexión á las reglas, acierta..... Lo

---

(1) Tomo II de las *Cartas Eruditas*, carta 6.ª

más que yo podré permitir, y lo permitiré con alguna repugnancia, es que el estudio de las reglas sirva para evitar algunos groseros defectos, mas nunca admitiré que pueda producir primores..... Las reglas son unas luces estériles como las sublunares, que alumbran y no influyen. Dan un conocimiento vago y de mera teórica, sin determinación alguna para la prática.»

¿Cómo no reconocer en estos osados conceptos, en esta especie de insubordinación erigida en sistema, en este romanticismo anticipado, el último fruto de la antigua crítica española, tan bizarra y tan resuelta siempre, ora proclame con Luis Vives que querer fijar las leyes del arte es empresa tan imposible como la de aprisionar todo el Océano en el cauce del Tiber ó del Iliso, ora declare por boca del severísimo Pinciano que «con tal que la acción sea deleitosa, la fábula no ha de ser condenada, ni su autor tenido en menos, porque á veces no está la imperfección en el artífice, sino en el arte»; ora en los libros del doctísimo amigo de Quevedo, don José Antonio González de Salas, amoneste á los poetas á que no se consideren «necesariamente ligados á los antiguos preceptos rigurosos, porque libre ha de ser su espíritu para poder alterar el arte, fundándose en leyes de la naturaleza, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos», siendo «en los grandes hombres los acometimientos, no sólo permitidos, sino venerables»; ora aconseje á los poetas por la voz del divino Herrera «buscar siempre modos más perfectos y nuevos de hermosura»; ora, finalmente, con Alfonso Sánchez, Barreda y Caramuel, lleve á sus últimos límites la

apología del drama moderno y emancipado de la antigüedad clásica (1).

Ni era el P. Feijóo el único de su tiempo que pensara en estas materias de arte de un modo tan libre y desembarazado. Ocasión tendremos de mencionar en el capítulo siguiente toda una legión de críticos literarios, que, más ó menos razonadamente, profesaron y aplicaron á las bellas letras el mismo sentir, oponiéndose á todas las tentativas de reglamentación poética al gusto transpirenaico, y manteniendo un romanticismo latente, que empalma dos épocas de la literatura española, el siglo XVII y el XIX, entre los cuales nunca se dió una verdadera solución de continuidad. Aun hombres de tendencias y gustos clásicos, como D. José Porcel, el autor de las églogas venatorias del *Adonis*, afirmaba en plena *Academia del Buen Gusto*, nacida precisamente para reformarle en el sentido de los Luzanes y Montianos, que «en vano se cansan los maestros del arte en señalar éstas ni las otras particulares reglas, porque esto no es otra cosa que tiranizar el libre pensar del hombre, que en cada uno se diferencia, según la fuerza de su genio, el valor de su idioma, la doctrina en que desde sus primeros años le impusieron, las pasiones que lo dominan y otras muchas cosas» (2).

(1) Tienen algún enlace con la materia estética, aunque realmente pertenecen á la filosofía moral y todavía más á la literatura, los dos discursos del P. Feijóo intitulados *Causas del Amor* y *Remedios del Amor*, que son los dos últimos del tomo séptimo del *Theatro crítico*. Los cito aquí para que nadie los eche de menos; pero no pasan de discreteos ingeniosos de amena recreación.

(2) Porcel, *Juicio Lunático* ó vejamen, escrito en 1750, según pa-

D. Ignacio de Luzán es la antitesis perfecta de todos estos preceptistas negadores de la preceptiva. Ellos representan el principio de la libertad, Luzán el del orden: del choque de ambos elementos, igualmente legítimos, igualmente beneficiosos, había de nacer, y nació con el tiempo, una crítica más elevada que los concordase y armonizase, curándolos de sus respectivas durezas y exageraciones, y mostrando la ley superior que los fundamenta y generaliza, y los hace, á cada cual en su esfera, inatacables é infalibles en cuanto pueden serlo criterios humanos, sujetos siempre á depuración y enmienda.

El mérito de Luzán está, sobre todo, en su preceptiva literaria, que algunas páginas más adelante estudiaremos. En Estética general ó Metafísica de lo Bello, su importancia es mucho menor, aunque no puede decirse que sea nula. Consiste en una adaptación hábil de los principios generalmente admitidos en la filosofía extranjera, y especialmente de las teorías de Crousaz sobre lo bello. Para mí, la mayor originalidad de Luzán en esta parte de su trabajo, estriba en haber sentido la necesidad de dar á la Poética, tratada hasta entonces empíricamente (sin más excepción que la del Pinciano), una base racional, enlazándola con el estudio metafísico de la Belleza. La obra de Luzán es una de las primeras

---

rece. Hay dos copias manuscritas, una en la Biblioteca Nacional entre los libros que fueron de D. Pascual Gayangos, otra en la biblioteca del Marqués de Pidal. Vide *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII*, por don Leopoldo A. de Cueto (pág. 101), tomo 1 de *Poetas líricos del siglo XVIII*, en la *Biblioteca* de Rivadeneyra.

Poéticas (y no hablo sólo de las de España) en que aparece ya un capítulo *De la belleza en general*, *y de la belleza de la poesía*, *y de la verdad.* Luzán escribía en 1737, mucho antes que Batteux y que Marmontel. Su educación había sido completamente italiana. *Dicen que fué discípulo de Vico*, *aunque se le conoce poco*, nos decía en la cátedra el Dr. Milá y Fontanals. Lo cierto es que Luzán se educó en Nápoles y en Palermo, cuando el autor de la *Scienza Nuova* enseñaba en la primera de estas ciudades, y que allí permaneció desde 1715 hasta 1733, dedicado al estudio, no solamente de las letras, sino de la filosofía y de la jurisprudencia, en alguno de los cuales forzosamente hubo de encontrarse con Vico, sin que deje de dar alguna muestra de haberse aprovechado de sus maravillosas intuiciones sobre el poema épico y el carácter de la poesía primitiva. Luzán no tenía espíritu de invención ni amor á las aventuras científicas, pero sí sólido saber, buen sentido poderoso y grande amor á la verdad y constancia en profesarla. En filosofía era cartesiano, si bien moderadamente y con tendencias eclécticas, y el estudio que había hecho de las matemáticas, de la física experimental, del derecho natural y público, de la historia y de la arqueología, había ensanchado el horizonte de su cultura, estableciendo entre sus ideas cierto nexo libre y holgado, más bien que un verdadero sistema. En suma: era un hombre discreto más que un filósofo, por más que escribiese en latín (cuando apenas tenía veintidós años) un compendio de las opiniones de Descartes sobre lógica, metafísica, física y moral, y en castellano un extracto de la lógica de Port-Royal, y en italiano un tratado com-

pleto de Ética, intitulado *De'i principi della morale* (1). Esta atención á las cuestiones especulativas no podía menos de reflejarse en su libro y de separarle profundamente de todas las Poéticas vulgares. Por otra parte, todas las literaturas de su tiempo le eran familiares, no sólo la italiana, que podía considerar como propia; no sólo la francesa, que luego estudió á conciencia en su viaje á París de 1747, sino la inglesa, que él dió á conocer el primero en España, traduciendo algunos trozos de Milton, y la alemana, cuya lengua hablaba y escribía con facilidad, al decir de su hijo. Añádase á esto la más sólida y severa instrucción clásica, y el no ser tampoco peregrino en la teoría y en la práctica de la música y en la de las bellas artes del diseño.

Todo este caudal de conocimientos habían de reflejarse forzosamente en la *Poética*, y ante todo el espíritu filosófico, única cosa de que por el momento tratamos. Empeñado Luzán (2) en investigar la naturaleza del deleite poético, le hace consistir en la belleza y en la dulzura, siguiendo á Horacio:

«*Non satis est pulchra esse poemata: dulcia santo*,»

y apartándose en esto de Muratori, que en tantas otras cosas le sirve de guía (puesto que el ilustre milanés confunde la bondad y la verdad con la belleza, poniendo en la unión de todas tres la fuente del deleite poético), Luzán, que en esto se le aven-

---

(1) Cita todas estas obras de Luzán (que quedaron iéditas) su hijo D. Juan Antonio en las *Memorias de la vida de su padre*, que anteceden á la segunda edición de la *Poética*. (Madrid, 1789.)

(2) Libro II, cap. IV.

taja mucho, no cae en tal identificación, y sólo añade á la belleza la calidad de la dulzura, entendiendo por ella, según el sentido horaciano, el poder de la moción de afectos,

«*Et quocumque volent, animum auditoris agunto*».

«Sus efectos son diversos (añade), porque la belleza, aunque agrade al entendimiento, no mueve el corazón, si está sola; al contrario, la dulzura siempre deleita y siempre mueve los afectos, que es su principal intento. En prueba de esto, algunos pasos de célebres poetas, en cuya belleza han hallado que censurar los críticos, á pesar de todas sus oposiciones se han alzado con el aplauso general, por la dulzura y terneza de los afectos que expresan.» Y cita ejemplos del Tasso, «contra quien han escrito tanto los franceses y aun los mismos italianos»; siendo de admirar que lo que Luzán aplaude en él no son dos rasgos de sentimiento, sino dos *concetti* muy fríos, que de seguro le hubieran parecido mal si los hubiese encontrado en Gracián ó en Ledesma.

De todas maneras, repárese que, para Luzán, dulzura es sinónimo de moción de afectos, y que él la prefiere y aventaja siempre á la belleza, sin llegar á entender nunca que no es más que uno de los géneros de belleza: la belleza de sentimiento. Este error, muy disculpable en el estado embrionario de las ideas estéticas de su tiempo, trasciende, como no podía menos, á su concepto de la belleza, que es el mismo de Crousaz, filósofo alemán ecléctico y wolfiano, que desarrolló y amplió en lengua francesa las ideas del P. André sobre lo bello. Ya sabemos

que, según Crousaz y Luzán, que le copia literalmente (citándole), las cualidades de la belleza son la variedad, la unidad, el orden y la proporción. «La variedad (así discurrían) hermosea los objetos y deleita en extremo; pero también cansa y fatiga, y es necesario que para no cansar, se reduzca á la unidad, que la temple, y facilite su comprehensión al entendimiento, el cual recibe mayor placer de la variedad de los objetos cuando éstos se refieren á ciertas especies y clases. De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, porque lo que es vario y uniforme, es al mismo tiempo regular, ordenado y proporcionado. En la proporción se incluye otra calidad ó circunstancia de la belleza, también muy esencial, y consiste en la adaptación ó apropiación de cada objeto á sus fines. La belleza obra en nuestros ánimos con increíble prontitud y fuerza, y un objeto nos parece bello antes que el entendimiento haya tenido tiempo de advertir ni examinar su proporción, su regularidad, su variedad y demás circunstancias. Á todo se anticipa la eficacia de la hermosura, y parece que quiere rendir la voluntad antes que el entendimiento, y que no necesita de nuestra intervención para triunfar de nuestros afectos. Sin embargo, puede ser mayor ó menor la eficacia de la belleza, según la varia disposición de nuestro ánimo. La educación, el genio, las opiniones diversas, los hábitos y otras circunstancias, pueden hacer parecer hermoso lo que es feo, y feo lo que es hermoso.»

Además de las cualidades de la belleza, propiamente dichas, puede haber en el objeto otras cualidades y disposiciones que acrecienten la eficacia de

su belleza. Las pricipales son tres: *grandeza, novedad* y *diversidad.*

Mézclanse en esta doctrina, ecléctica ó más bien sincrética, de Crousaz y de Luzán elementos de muy diverso origen y de muy desigual mérito. El fondo de ella, es decir, las notas de unidad, integridad, congruencia, etc., está en San Agustín, y antes de él se vislumbra en los platónicos. En lo demás predomina el carácter subjetivo y estrecho de la filosofía del siglo XVIII, y su tendencia á convertir la apreciación de la belleza en un juicio puramente formal, y, por consiguiente, relativo y mudable de hombre á hombre. Pero ni Crousaz ni Luzán van tan allá: al contrario, su eclecticismo se inclina más del lado de la metafísica platónica, y llega á veces á confundirse con el más ardiente idealismo. Luzán (dócil á la autoridad de Muratori, según su costumbre) acepta la definición pseudo-platónica de la belleza «luz y resplandor de la verdad, que, iluminando nuestra alma, y desterrando de ella las tinieblas de la ignorancia, la llena de suavísimo placer». Y en una canción de estancias largas, que es la mejor de sus poesías, leída en la Academia de San Fernando el 23 de Diciembre de 1753, ensalza la belleza del bien y la belleza de las ideas, en versos de augusta serenidad, muy justamente recomendados por Quintana:

«Sólo la virtud bella,
Hija de aquel padre, *en cuya mente*
De todo bien la perfección se encierra,
Constante vive sin mudanza alguna.
....
¿Quién con esto se acuerda
De envilecer el plectro resonante,

Donde de vista la virtud se pierda,
Ó un falso bien, ó un engañoso halago
Sirva de asunto al canto, y más de estrago?»

La belleza, según Luzán, aunque no sea idéntica á la verdad, ha de *fundarse*, ó en la verdad real y existente, ó en la posible y verisímil, porque lo falso, conocido como tal, no puede agradar jamás al entendimiento ni parecerle hermoso, ni el Arte es fragua de mentiras. Todas las fábulas de los antiguos figuraban de ordinario alguna verdad, ó teológica, ó física, ó moral, y toda obra de arte encierra alguna verdad, ya absoluta, ya hipotética. Esta verdad hipotética, llamada también verisimilitud, no es otra cosa que «una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, ya sea ésta errada, ya verdadera». No puede darse mayor amplitud, y si Luzán hubiera sido más lógico, fácilmente podría canonizarse con su autoridad, no ya el arte romántico, sino el mismo arte fantástico, tomada esta palabra en su acepción vulgar, puesto que admite, siempre de acuerdo con Muratori, una *verisimilitud popular*, que es la que salva al Ariosto y á los libros de caballerías. En ésta, como en otras muchas cuestiones, aparece Luzán mucho más cercano á la poética moderna que á la de Boileau, y mucho más amigo del mundo encantado de los sueños que del mundo árido y seco de los preceptos. Para él lo verisímil abarca, no solamente lo posible, sino lo imposible también, siempre que no sea contradictorio. «*Es preciso* (dice formalmente, como si se hubiera propuesto hacer la apología de aquel mismo teatro español tan maltratado por él) *que el poeta* (y lo mismo puede decirse

de todo artista) *se aparte muchas veces de las verdades científicas, por seguir las opiniones vulgares.* Que el ave fénix renazca de sus cenizas....., que el basilisco mate con su vista, que el fuego suba á su esfera colocada debajo de la luna, y otras mil cosas semejantes que las ciencias contradicen é impugnan, pero que el vulgo aprueba en sus opiniones, se pueden muy bien seguir, y aun á veces anteponer á la verdad de las ciencias, por ser ahora ó haber sido en otros tiempos verisímiles y creíbles en el vulgo, y por eso mismo más acomodadas para persuadirle y deleitarle.»

La belleza artística se deriva de dos fuentes ó principios, que son: la *materia* y el *artificio.* La materia debe ser, no cualesquiera verdades, sino sólo las que sean *nuevas*, *grandes*, *maravillosas* y *extraordinarias*, que el poeta hallará peregrinando por los tres reinos, intelectual, material y humano. Cuando esta materia no se halla hay que recurrir al artificio, supliendo y ayudando con éste la imperfección de aquélla. El hallar materia nueva y maravillosa (y ésta es también doctrina de Muratori, como casi todas las doctrinas generales de Luzán) pertenece á dos facultades, el ingenio y la fantasía, ayudadas por el juicio, á manera de director, consejero y ayo, que tales son las comparaciones que Muratori usa. Hallar materia nueva ó sacar de la materia propuesta verdades nuevas, no es otra cosa sino descubrir en el *sujeto* ó asunto propuesto aquellas verdades menos conocidas, menos observadas, más recónditas y que más raras veces nos ofrece la naturaleza. Y como la poética imitación tiene por objeto principal *las cosas del mundo humano*, esto es, del mundo *moral*, de es-

tas cosas es de donde más ha de procurar el artífice sacar verdades peregrinas y raras. Para esto se valdrá de su ingenio y fantasía, procurando descubrir lo que más raras veces suele acontecer, lo que solamente es posible y lo que parece verisímil y probable. Esto viene á ser (añade Luzán) lo que los maestros del arte llaman mejorar y perfeccionar la naturaleza, y lo que nosotros hemos dicho «imitar la naturaleza en lo universal y en sus ideas».

El artífice, pues, debe perfeccionar la naturaleza; esto es, hacerla y representarla eminente en todas sus acciones, costumbres, afectos y demás cualidades buenas ó malas.

Luzán, por consiguiente, no es naturalista, en el vulgar sentido de la palabra, sino pura y estrictamente aristotélico, con la verdadera y legítima interpretación idealista que hoy damos á la *Poética;* y hasta puede decirse que exagera un tanto la doctrina de Aristóteles, dando al arte por único oficio el *representarnos lo más raro y peregrino que tiene la naturaleza entre sus entes posibles, y en sus ideas universales, perfeccionando las costumbres de las personas introducidas, hasta colocarlas en el más eminente grado de perfección ó imperfección;* por más que alguna vez, y como muestra de tolerancia, conceda al poeta representar costumbres medianas, siempre que las realce con el artificio, porque «igualmente se deleita nuestra alma en aprender verdades nuevas y maravillosas, que en aprender nuevos modos de decir las verdades», lo cual le hace absolver ciertos conceptos sutiles y escolásticos, aunque gallardos, de uno de sus poetas favoritos, el zamorano D. Luis de Ulloa Pereyra.

Para explicar en qué consista este artificio que realza y ennoblece aun la materia trivial, distingue (siempre con Muratori en la mano) tres géneros de imágenes ó creaciones: unas que el entendimiento sólo concibe, sin que tenga la fantasía más parte que la de suministrarle las semillas: á éstas llama imágenes intelectuales, y son la materia propia de las ciencias; otras que son concebidas y formadas en concorde unión por el entendimiento y la fantasía; y, por último, aquellas en que «la fantasía usurpa las riendas del gobierno, y manda despóticamente en el alma, sin oir los consejos del entendimiento». Estas últimas, «en las cuales todo es desorden, falsedad, y confusión», las excluye Luzán de la poesía y de toda arte bella, y aun de los discursos de hombres de sano juicio. El campo del arte pertenece de un modo inmediato á las imágenes que elaboran juntos el entendimiento y la fantasía, y de un modo más remoto é impropio á los puros conceptos intelectuales.

Las imágenes que son materia propia y peculiar de la poesía se dividen en simples ó naturales, y fantásticas ó artificiales, entendiéndose por imágenes simples «la pintura y viva descripción de los objetos, de las acciones, de las costumbres, de las pasiones, de los pensamientos y de todo lo demás que pueda imitarse ó representarse con palabras». El deleite de este primer grado de la imitación procede de la evidencia ó energía con que los objetos aparecen en el arte, y del placer de la semejanza, unido á la seguridad propia, cuando se trata de objetos terribles ó peligrosos. En la descripción, ya poética, ya pictórica, caben dos maneras (según en-

señó Castelvetro y repite Luzán): la *manera universalizada* y la *manera particularizada*; el escorzo, y la menuda y copiosa descripción. Luzán declara loables la una y la otra; pero con buen gusto evidente prefiere la *universalizada*, porque «produce el singular deleite de hacernos concurrir sensiblemente con nuestro entendimiento y nuestra fantasía en la formación de la imagen y en su cabal inteligencia» Insisto en advertir que, para Luzán, este género de imitación no es más que el grado ínfimo de la creación poética, y que él, tenido vulgarmente por preceptista tan rígido y descarnado, reserva su mayor aplauso para las que llama *imágenes fantásticas y artificiales*, mediante las cuales «nuestra imaginación se pasea por un país encantado, donde todo es asombros, todo tiene alma y cuerpo y sentido»; mundo en el cual imperan, como soberanas, las pasiones. Verdad es que, luchando su instinto poético con las sugestiones de la prudencia severa y cuerda, dominantes en su naturaleza aragonesa, quiere que, aun en ese encantado mundo, la bizarría y los bríos de la imaginación vayan regidos y moderados por los consejos del juicio, y que en ningún caso pueda la fantasía, *rebelde á su Señor*, aliarse con lo falso, enemigo declarado del entendimiento, é inducirle, engañosamente disfrazado con capa de verdad, en conceptos falsos y en sofismas. «La verdadera belleza—añade—se compone de perfecciones reales, no de desconciertos ó ilusiones aéreas.»

Pero no es sola la fantasía quien produce los grandes efectos artísticos. Luzán reconoce la importancia estética del elemento intelectual, es decir,

del ingenio, sin que le detenga el abuso que los conceptistas habían hecho de él, hasta convertirle en base única de su Estética. Entendían ellos, lo mismo que Luzán, por ingenio «aquella facultad ó fuerza activa con que el entendimiento halla las semejanzas, las relaciones y las razones intrínsecas de las cosas, volando velozmente por todos los seres y objetos criados y posibles del universo, y penetrando con su agudeza en lo interno del objeto, hasta hallar razones de su esencia nuevas, impensadas y maravillosas». De él se engendran, no aquellos conceptos falsos «que como vidrio se quiebran al más leve golpe de una buena lógica», sino aquellos otros «cuyos fondos pueden resistir al golpe del cincel». Pero no hemos de creer que Luzán desconociese los peligros del intelectualismo poético, y la aridez pedantesca que, á la larga, podía comunicar á la poesía. «*Las Musas son libres* — exclama — *y aborrecen las estrechas prisiones de las escuelas.* Todo lo que sabe á puerilidad escolástica ofende el genio brioso de la Poesía, y estorba sus libres pasos.»

Con razón ha escrito el docto decano de la Facultad de Letras de Madrid (1) que el libro de Luzán

---

(1) Fernández y González (D. Francisco), *Historia de la crítica literaria en España, desde Luzán hasta nuestros días..... Memoria..... premiada por la Real Academia Española*, Madrid, 1867, 4.°. 73 páginas. Trabajo útil y de gran sentido, aunque de brevedad nimia, á la cual el autor hubo, por desgracia nuestra, de sujetarse, en vista de las condiciones del concurso y del breve plazo señalado para él. Son complemento obligado de esta memoria los artículos de mi erudito y cariñoso amigo D. Gumersindo Laverde Ruiz en sus *Ensayos críticos de Filosofía, Literatura é Instrucción Pública Españolas.* (Lugo, Soto Freire, 1868, págs. 432 y siguientes.)

«muestra un sabor decididamente filosófico y de espíritu moderno, encaminado á establecer sobre bases de evidencia racional los principios de la crítica literaria», y que en él se guardan «enseñanzas no indignas de figurar al lado de lo mejor que ha producido el pensamiento estético hasta la época presente». Y aunque sobre la originalidad de la mayor parte de estas enseñanzas puede litigarse mucho (cosa, después de todo, nada difícil, puesto que el mismo Luzán nos dice con la mayor honradez las fuentes en que ha bebido), siempre será digna de aplauso en él la claridad y alto sentido con que expuso la teoría de la imitación, salvándola del realismo vulgar, mediante la distinción de *icástica* y *fantástica*, ó sea, imitación de lo universal é imitación de lo particular. Para Luzán, era verdad fuera de toda controversia que puede ser objeto de la poesía el mundo celestial lo mismo que el humano, y así llegaba á afirmar, sin temor á Boileau ni á ningún otro de los adversarios del arte religioso, que «la Poesía puede tratar y hablar de Dios y de sus atributos, y representarlos en aquel modo imperfecto con que nuestra limitada capacidad puede hablar de un Ente infinito....., y con tanta más razón puede hablar de los ángeles y de todas las afecciones y propiedades de nuestra alma, y de todas las virtudes especulativas y reflexivas de nuestro entendimiento». Sin duda, por eso, encontraba dignos de alabanza los autos de Calderón, que *en la elegancia y fluidez* se excedió á sí mismo cuando los compuso.

Todo esto riñe con la idea que vulgarmente tenemos de Luzán, y que hasta cierto punto se deduce de algunas aplicaciones particulares de su *Poé-*

tica y de algún capítulo relativo al género dramático. Pero lo cierto es que en la parte fundamental de su sistema armoniza y concuerda, de una manera muy alta, el realismo y el idealismo, ó digámoslo con términos suyos, la imitación de lo particular y la imitación de lo universal; la imitación de las cosas como son en sí y en cada individuo, y la imitación de las cosas como son en la idea universal que de ellas nos formamos, «la cual idea viene á ser como un original ó ejemplar, de quien son como copias los individuos ó particulares». Luzán declara una y otra imitación igualmente legítimas, aunque desigualmente meritorias, y rebate con mucha energía al famoso jurisconsulto Gravina que, en su libro *Della Ragione Poetica*, condenaba la imitación de lo universal, adelantándose á los modernos naturalistas. Luzán, por el contrario, aprecia con grande alteza de espíritu los efectos morales del arte idealista, «que inspira insensiblemente un intenso y oculto amor á las grandes y heroicas hazañas, y un menosprecio de la cosas bajas y viles, el cual afecto, introducido sin sentir en el hombre, va ennobleciendo y perfeccionando sus acciones, conforme al dechado de aquellas ideas perfectas impresas por la Poesía en su alma». Pero como Luzán tiende á no extremar nada, considera la imitación fantástica ó de lo universal como más propia de la epopeya y de la tragedia, y relega la *icàstica* ó de lo particular á la comedia de costumbres.

Asombra encontrar tan vastas y tolerantes ideas en Luzán, y asombra mucho más que ningún partido sacasen de ellas sus discípulos Montiano, Nasarre y D. Nicolás Moratín, los cuales únicamente

aprovecharon su libro como arma de guerra contra el teatro antiguo. La penuria de doctrina estética general se va haciendo mayor cada día, así en los autores citados como en los reformadores de nuestra prosa (v. gr., el Padre Isla), ó en los eruditos investigadores de nuestras antigüedades literarias, tales como Mayans, Sarmiento, Pérez Bayer, Sánchez (D. Tomás Antonio), Rodríguez de Castro, Pellicer, y los autores de bibliotecas ó bibliografías provinciales. Para encontrar algún atisbo de doctrina más trascendental, hay que acudir al *Análisis del Quijote,* estampado por el ilustre artillero D. Vicente de los Ríos al frente de la edición académica de 1780, que es gloria de las prensas de Ibarra. Al juzgar la obra maestra del genio nacional, no se levantaba ciertamente Ríos á consideraciones sobre la belleza absoluta que, conforme al criterio sensualista de su tiempo, él negaba ó desconocía; pero buscando en el revuelto mar de la producción estética algún punto luminoso por donde guiar su rumbo, encontraba dos: el primero, la comparación de un libro con otros de la misma especie; el segundo, las fuentes del buen gusto, ó sean, las facultades humanas. Había en esta última consideración un como vislumbre de la estética subjetiva, metodizada después en la *Crítica del juicio,* de Kant, pero contenida en potencia en todos los más señalados estudios críticos del siglo XVIII, desde el P. André hasta Lessing. Ríos, cuyo talento filosófico es innegable, comprendía la estrechez é ineficacia del criterio de la comparación aplicado á obras que carecían de precedente en toda literatura, y por eso buscó, dentro de las limitaciones del empirismo, tabla menos frá-

gil á que asirse. Comprendía que la fábula del *Quijote* era original y primitiva en su especie, y que Cervantes estaba en el mismo caso que Homero, debiendo sacarse de sus escritos las leyes y no recibirlas él. Pero como era preciso encontrar á todo trance un lugar en la preceptiva para el *Quijote*, que evidentemente no se parecía á la *Iliada*, ni á la *Eneida*, ni á la *Jerusalem*, Ríos se propuso buscar las leyes que inconscientemente siguió Cervantes, «en la misma *naturaleza del espíritu humano*, cuyo placer, deleite é instrucción se solicita en las fábulas». Era la primera vez que en España se hablaba este lenguaje, y los que tanto y con tan poca gracia se han burlado del ensayo de Ríos, ó no le han entendido, ó no le han leido, cosa aquí harto frecuente. Don Vicente de los Ríos deducía, por un camino enteramente subjetivo y psicológico, los mismos principios de unidad y simplicidad, de variedad y diversidad, que los platónicos habían derivado de una tesis objetiva y metafísica, mostrándose así el analista del *Quijote* mucho más innovador en el método que en las conclusiones. «Nuestro espíritu (decía) es naturalmente curioso, inconstante y perezoso. Para agradarle, es indispensable incitar á un tiempo mismo su curiosidad, prevenir su inconstancia y acomodarse á su pereza. Todo lo que es raro, extraordinario, nuevo y de un éxito dudoso é incierto, mueve la curiosidad del espíritu: la simplicidad y unidad convienen á su pereza, y la diversidad y la variedad entretienen su inconstancia.»

En estos principios hallaba el académico cordobés la norma verdadera para formar juicio de las fábulas agradables é instructivas, y sobre ellas inten-

taba fundar una estética «con principios breves, claros, sencillos y deducidos todos de un principio fijo y determinado, cual es que las obras de arte sean medio preciso y seguro para que el artista logre el fin que se propuso». Este principio le consideraba él como la idea que rige toda la arquitectura de la obra, entendida la palabra *idea* en un sentido harto diverso del de los platónicos. Consideraba el cuerpo ó el todo de la obra «como esta misma idea desenvuelta», siendo forzoso que «el deleite y placer contenido ó encerrado en el objeto de la fábula se manifestase clara y distintamente á los lectores en el todo de la obra y en cada una de sus partes». La naturaleza y el fin de la obra artística, derivada de la naturaleza del espíritu humano, es, por consiguiente, la única ley de este nuevo sistema literario, punto el más elevado que pudo alcanzar la filosofía del siglo XVIII, y que no fué traspasado, por cierto, dentro del mismo criticismo kantiano.

Es verdad que Ríos, inconsecuente con sus principios, aplicó en el resto de su *Análisis*, más bien que un procedimiento psicológico, un procedimiento retórico, de adaptación violenta de los antiguos preceptos y ejemplos épicos, á la fábula del *Quijote*, empeñándose en un paralelo en toda forma entre Cervantes y Homero, con lo cual dejó de todo punto infecundas las tesis que al principio de su ensayo plantea, si bien en todo él hizo alarde de ingenio, y sembró felicísimas observaciones de pormenor, hoy mismo aceptadas por los más discretos cervantistas. Pero éstos son méritos de otra clase y que de ningún modo responden al suntuoso pórtico del edificio.

Análogas observaciones nos sugiere el contraste del ambicioso título de *Filosofía de la Elocuencia*, que dió Capmany á su Retórica (excelente y utilísima como tal), con la materia del libro, reducido todo él á un menudo examen analítico de las formas oratorias, sin que el autor acierte á sacar partido de algunos aforismos estéticos que deja caer de vez en cuando, y que tienen singular analogía (como ya, antes de ahora, discretamente se ha notado) con el sentido dominante en Hutchesson y en los primeros filósofos de la escuela escocesa, por la cual, siempre y en todas sus evoluciones, han mostrado no disimulada simpatía los pensadores catalanes. Y no hay duda que la obra de Capmany está informada por el *psicologismo*. «El alma (dice) debe considerar en lo que la deleita ó sorprende la razón y causa de lo que siente, y entonces los progresos de este examen acrisolan y perfeccionan lo que llamamos *gusto*.....» Opinaba, con los partidarios del sistema de la depuración y selección, que la perfecta belleza se debe sacar de distintos modelos, por ser imposible concebir un solo individuo en todo extremo perfecto. Á la *grandeza* y á la *verdad* atribuía el más exquisito deleite de la obra artística, no alejándose mucho en esto de Crousaz, de Muratori, ni de Luzán; y por eso daba al orador, como ellos al poeta, el consejo de elegir asuntos nobles y dignos, grandes é interesantes á los hombres, desdeñando la insípida locuacidad y la vana pompa de las palabras, sin perderse tampoco en generalidades vagas y lugares comunes. «Los objetos grandes prestan elocuencia á los ingenios sublimes: así vemos que Descartes y Newton, que no fueron ora-

dores, son elocuentes cuando hablan de Dios, del tiempo, del espacio y del universo.»

Las facultades estéticas ó creadoras de la obra artística eran para Capmany tres, la *sabiduria*, la *imaginación* y el *gusto*. No entendía por sabiduría la erudición ni la ciencia de las escuelas, sino el criterio estético, el *discernimiento para elegir lo mejor*, *el recto sentido y liberal raciocinio*, que aprecia la sublimidad de las ideas y la profundidad de los afectos. Definía la imaginación estética «combinación ó reunión nueva de imágenes que correspondan ó se conformen con el afecto que queremos excitar en los demás», distinguiéndola de la imaginación en general, que es «la facultad intelectual ó intuitiva que todo hombre tiene de representarse en su mente las cosas visibles y materiales». Aun los conceptos más abstractos deben reducirse á imágenes, para figurar en una obra de arte. Opinaba Capmany, bastante próximo á las doctrinas de emancipación literaria qne hemos visto proclamadas por el P. Feijóo, «que los antiguos no habían agotado todos los manantiales de la imaginación, porque se pueden dar tantas y tan diversas formas á las pinturas de la naturaleza, como á los caracteres de imprenta».

Como Capmany no era filósofo de profesión, adolece de mucha vaguedad su tecnicismo, y sobre todo no tira una raya bastante clara entre el sentimiento y el juicio, ni distingue tampoco con bastante precisión lo que llama *sabiduria*, de lo que llama *gusto*, expresando también con esta última palabra el «recto juicio de lo perfecto ó imperfecto en todas las artes»; pero un juicio que se anticipa á

toda reflexión; es decir, el juicio que los psicólogos escoceses llaman espontáneo, un juicio que no llega á ser verdadero y racional conocimiento

Este *tacto intelectual* (las expresiones son poco afortunadas) se educa y desarrolla por medio del hábito y de la reflexión, pasando así el *gusto*, que antes no tenía calificativo alguno, á ser y denominarse *buen gusto*.

Capmany no cree en la posibilidad de encontrar una ley y norma general para el gusto, aplicable á todas las artes, á todos los géneros, ni á todos los tiempos y naciones: á lo sumo, acepta algunos principios generales, dictados por la recta y sana razón. El escepticismo, consecuencia forzosa de toda filosofía exclusivamente subjetiva, se traduce aquí en una aspiración generosa á ensanchar los límites del arte: «Muchas cosas hay en las artes y disciplinas, que no caben debajo de preceptos ni reglas ni dechados, ni pueden ser enseñadas, ni aun se les puede á veces dar nombre propio: las cuales alcanzaron los hombres de alto ingenio, feliz imaginación y larga memoria.» Ni llega tampoco esa tendencia escéptica hasta borrar los lindes entre el bueno y el mal gusto, que para el preceptista catalán «es una falsa idea de delicadeza, energía, sublimidad y hermosura».

Pero no bastarían las tres facultades estéticas hasta aquí enumeradas á producir la obra de arte, aunque bastasen á producir su crítica, si no las asistiese otra superior que Capmany llama *numen* ó *ingenio*, rechazando por galicismo, aunque con poca razón, la palabra *genio*. «Ingenio significa aquella virtud del ánimo y natural disposición nacida con

nosotros mismos, y no adquirida por arte ó industria, la cual nos hace hábiles para empresas extraordinarias y para el descubrimiento de cosas altas y secretas.» El que carezca de esta *lumbre celeste*, sólo podrá llegar á ser imitador más ó menos perfecto de las obras de otro. Capmany habla de esta especie de numen con tales ponderaciones casi místicas, que ciertamente asombran en su siglo y en su pluma, y no desentonarían en la del más ferviente y entusiasta de los iniciados en los misterios de Plotino. Unas veces le llama «espíritu agente, que mueve el talento inventor y abre rumbos no conocidos al discurso»; otras *demonio socrático;* otras *luz misteriosa y oculta* que *endiosa* la mente humana y la levanta á una región superior: siempre algo extraño al artista que le domina y enseñorea, y le hace producir maravillas casi sin conciencia de ellas. En suma: siempre reconoce en el ingenio algo *de divino*, que se manifiesta principalmente en la originalidad de la invención y en la creación de formas vivas. «El hombre de ingenio es el escultor que hace respirar la piedra bajo la forma de la Venus de Gnido ó del Gladiador Romano» (1).

En ninguno de los filósofos españoles del siglo XVIII encontramos tratado especial de la Belleza, antes de llegar al libro de Arteaga. No difun-

(1) Conviene advertir, como más latamente se dirá en el capítulo que sigue, para el cual queda reservada la bibliografía de la mayor parte de los escritores citados en el presente, que entre la *Filosofía de la Elocuencia* publicada por Capmany en 1787, y la que se imprimió en Londres en 1812, hay variantes tan considerables, que casi hacen de ellas dos libros distintos en plan y forma. Pero estas variantes no afectan á las ideas propiamente estéticas, que son co-

didos aún en España los principios de la escuela wolfiana, única que en alguno de sus cursos daba lugar especial á la Estética, y distraída, además, la atención de los pensadores españoles, en la primera mitad del siglo, por las cuestiones de cosmología y filosofía natural, y en la segunda por las de ética, teodicea, derecho de gentes, y relaciones entre la razón y la revelación, el estudio de la filosofía del arte tenía que florecer muy poco en las escuelas filosóficas propiamente dichas. Así es que sólo he hallado tres autores que, aunque sea de soslayo y por incidencia, derramen alguna luz, ya sobre la idea misma de la belleza, ya sobre puntos aislados que tocan ó pertenecen á la teoría del gusto.

El primero de estos pensadores es el ilustre médico valenciano D. Andrés Piquer, representante el más caracterizado del eclecticismo español, después del P. Feijóo. En su *Lógica*, que es sin disputa la mejor, la más razonable y más docta del siglo XVIII, se distingue por el bien encaminado propósito de incorporar á la antigua dialéctica aristotélica, que él sinceramente admiraba, todo el fruto de la labor de los modernos, especialmente sobre las cuestiones de metodología y sobre las fuentes de los errores; procediendo en todo con gran independencia de pensamiento y con alta, sólida y tolerante crítica, que le pone muy por cima de los declamadores an-

---

munes á entrambos libros, sin más diferencia que alguna insignificante de tecnicismo, nacida de la manía purista que llegó á dominar á Capmany en sus últimos años. Así, v. gr., sustituye la palabra *sentimiento* con la de *afecto*, por encontrar en la primera cierto sabor galicano.

tiescolásticos de la estofa del Genuense ó de Verney. Al tratar, en el libro II, de los errores que ocasionan los sentidos, la imaginación, el ingenio y la memoria, forzosamente había de penetrar en la psicología estética, dejando sobre ella algunas observaciones, derramadas sin mucha trabazón, pero dignas todas de leerse (1), aunque no sea más que para ver cuán irresistible y rapidísima era la pendiente que empujaba la filosofía del siglo XVIII á negar la trascendencia y valor objetivo de las leyes de lo bello. Pocos han llevado más allá que Piquer este error sensualista. «Entre las apariencias de los sentidos (dice), ninguna es más engañosa que la que lleva el carácter de *bello* ó de *hermoso*. Todavía no están conformes los Philósofos en definir en qué consiste lo que llamamos hermosura y belleza, así en las cosas animadas como en las inanimadas. Yo pienso que lo que llamamos hermosura en las cosas sensibles es cierto orden y proporción que tienen entre sí las partes que las componen. *Este orden es relativo á nuestros sentidos, porque á unos parece hermoso lo que á otros feo, y tanta variedad como se encuentra en estas cosas nace de la impresión divèrsa que un mismo objeto ocasiona en distintos hombres, y del diferente modo con que excita los sentidos en cada uno. Sucede, pues, en esto lo mismo que en todas las otras percepciones de los sentidos, que sólo nos ofrecen las cosas con proporción á nuestro cuerpo.*»

De estas afirmaciones tan crudamente empíricas

(1) *Lógica de D. Andrés Piquer, médico de Cámara de S. M. Madrid,* 1771, *por D. Joachin de Ibarra, impresor de Cámara de Su Majestad,* páginas 114 á 183. La primera edición se hizo en 1747.

deduce el traductor de Hipócrates que «la hermosura de las cosas sensibles es una apariencia, que sólo puede arrastrar á los hombres que se dexan llevar de las exterioridades que se ofrecen á los sentidos, sin exercitar la razón». Á esta desestimación de la belleza sensible acompaña una confusión lastimosa de la belleza intelectual con la verdad, y de la belleza moral con la bondad. Piquer, moralista y hombre de ciencia, espíritu sólido y penetrante, pero enteramente incapaz de fruiciones estéticas, sólo acierta á encontrar encanto en la belleza en cuanto se enlaza de algún modo con el orden moral. Por eso está en guardia siempre contra la imaginación, cuyos excesos y arrojados vuelos zahiere y moteja con no menos encarnizamiento que el P. Malebranche, que precisamente abusaba de ella donde menos debiera. «Como todos sentimos é imaginamos las cosas en la niñez (dice ingeniosamente Piquer), y entonces no razonamos, hacemos un hábito de imaginar de tal suerte, que después, cuando ejercitamos la razón, nos vemos obligados á imaginar los objetos sobre que razonamos, y no podemos percibir las cosas si no formamos imágenes sensibles de ellas en la imaginación.» Reconoce, pues, el carácter espontáneo de las representaciones estéticas, pero las tiene por peligrosas, y prefiere el hábito de la abstracción. Y realmente, como verdadero médico de almas no menos que de cuerpos, acertó á describir y clasificar en una especie de fisiología moral, muy curiosa y adelantada para su tiempo, los varios descarríos que ocasionan las que llama imaginaciones *pequeñas*, *hinchadas*, *profundas*, *contagiosas*, *apasionadas*, así en las artes

y ciencias como en la práctica de la vida. El estudio de las monomanías le debe positivos servicios.

Por todo lo expuesto se comprenderá qué idea del arte podía tener el insigne médico de Valencia. Para él la poesía no era ó no debía ser más que una especie de instrumento de la Filosofía Moral, de la Política, de la Económica, y un medio de propaganda y difusión amena de la Historia Sagrada y Profana. No se la puede rebajar más en són de ensalzarla, ni llevar más lejos el carácter de utilidad prosaica que late en casi todos los preceptistas de aquel siglo y que tanto contrasta con la teoría del arte puro y libre, profesada en términos claros por los grandes escolásticos de las dos centurias anteriores.

En la *Philosophia Moral* de Piquer, obra más práctica que especulativa, y notable, sobre todo, por una disección minuciosísima de las pasiones y afectos humanos, encontramos también algunos conceptos de índole estética, que incidentalmente ocurren al tratar de la alegría, de la risa, de la fábula y de la ironía. Las proposiciones 37, 38 y 39 ofrecen especial interés en este concepto. En la primera de ellas apunta Piquer una teoría de las artes basada en el instinto de imitación, «por medio del cual el hombre quiere procurarse un bien que no tiene», y aplica esta doctrina al baile, que considera como una imitación del ritmo y número de la música, aunque estigmatizándole, por otra parte, como nada conforme á la sana razón. En las dos proposiciones siguientes intenta definir los caracteres de lo ridículo, haciéndole consistir en una deformidad inofensiva, sin vicio y sin dolor, idea apuntada ya

por Cicerón en el libro II *de Oratore*, y ampliamente desarrollada en aquel tratado de Heinnecio, *Fundamenta styli cultioris*, tan conocido y estimado de nuestros humanistas del siglo XVIII y que es verdaderamente una de las mejores retóricas clásicas. «Si la deformidad va junta con algún vicio, excita en nosotros aborrecimiento, no alegría, y si va mezclada con algún daño considerable, nos mueve á compasión, no á regocijo.....» Pero el doctor Piquer añade otra idea suya y otra fuente de la risa: «Todo el estudio de los poetas cómicos consiste en *pintar las cosas serias con deformidad.*» Aquí se ve, en germen, una teoría profunda de lo cómico, que ha prosperado después (1).

Pero lo que verdaderamente hará imperecedero el nombre de Piquer en estos estudios, cualesquiera que hayan sido sus errores por nosotros acerbamente notados, es el haber consignado, antes que ningún otro español que sepamos, un principio tan fecundo, que por sí sólo alcanzó á renovar la crítica literaria, levantándola desde el ínfimo y subordinado puesto de auxiliar y confirmadora de los cánones de la Retórica, al de reveladora del espíritu de los pueblos. Este género de crítica histórica y trascendental, que ya presintió el canciller Bacon, para quien la historia universal, destituída del estudio de la historia de las letras, era análoga al gigante Polifemo con un sólo ojo en la cara y éste

(1) *Philosophia Moral para la juventud española, compuesta por el doctor D. Andrés Piquer, médico de Cámara de S. M.—Tercera edición..... Madrid*, 1787, *en la oficina de Benito Cano:* dos tomos en 4.°, págs. 178 á 200 y 430 á 433.

ciego, aparece recomendada explícitamente en estas palabras de la introducción de Piquer á su *Lógica*: «No se puede dar paso seguro en el juicio que se hace de los autores, *si no se tiene presente el carácter del siglo en que vivieron*, porque es tanta la influencia que éste tiene en los hombres de letras, que arrastra á los mayores ingenios.»

Dos solitarios pensadores, sevillanos ambos y adversarios declarados del enciclopedismo en todas sus manifestaciones, combatieron la tendencia estética *subjetiva* á que el mismo Piquer había pagado tan largo tributo. El P. Ceballos, en su *Falsa Filosofía*, que descuella sobre todas las apologías católicas de aquel período, como en otro lugar he manifestado largamente (1), defiende, contra todos los sensualistas, la existencia de «un *Pulcro* ó Bello esencial, necesario é independiente de nuestro gusto, que es Dios, así como hay un Bueno y Justo, esencial é invariable, que es el mismo Dios. Todo lo que nos agrada en el Universo y en cada una de sus partes....., es más ó menos bello y agradable, según su mayor ó menor conformidad con el *Bello* esencial y perfectísimo, que es el original é idea primitiva de cuanto nos agrada». Esta belleza, refleja y secundaria, la divide el P. Ceballos en *bello aritmético ó musical* (belleza del ritmo) y *bello geométrico* (belleza de las proporciones y medidas). ¿Dónde encontrar los cánones y reglas eternas de esta belleza? «No en la puntual conformidad con las instituciones y leyes arbitrarias y variantes de los

---

(1) Vid. *Historia de los heterodoxos españoles*, tomo III, páginas 314 á 327.

Griegos, Romanos, Godos ú otras naciones, puesto que unos amaron la simplicidad y claridad, otros la complicación y carga de los adornos; unos los cuerpos altos y delgados, otros los robustos, etc.; y después que se agota una forma, se percibe su limitación, y comienzan á imperar, por más ó menos tiempo, otras que antes se desdeñaban y proscribían, variando, según los siglos, las opiniones de las artes, y no porque en ninguno de ellos falte absolutamente la belleza, sino porque caprichosamente nos apasionamos por aquella parte de gracia que hay en las cosas, y que siempre es poca é imperfecta.» En concepto del P. Ceballos, la Belleza, considerada en sí misma, es independiente y soberana de todas las reglas, y antes viene á ser *su medida original y el contraste donde todas se prueban.* En Dios hay un orden eterno, esencial. En el Universo hay un orden necesariamente conforme al orden eterno, y en el Arte se busca una ordenación inmediata y precisamente conforme al orden de la naturaleza. «No queramos entender otra medida ni otro peso que la conformidad de las ideas arquetipas ú originales del orden, proporción é íntimo temperamento que hay en el centro del Supremo Sér, por la unidad de todas las perfecciones que lo constituyen Pulcro y Justo esencialmente (1).»

Mucho más original en el encadenamiento de su sistema, aunque menos extenso y comprensivo que el del P. Ceballos, se mostró el ingenio del jurisconsulto hispalense Pérez y López en su tratado de

(1) *La Falsa Filosofía, crimen de Estado.* Madrid, 1775, imprenta de Sancha, tomo V, págs. 129 á 132.

los *Principios del orden esencial de la naturaleza*, libro en que predomina la tendencia armónica, y en el cual la teodicea leibnitziana se da amigablemente la mano con la de Raimundo Sabunde. Coloca Pérez y López por piedra angular de su sistema la afirmación de que el orden se encuentra esencialmente en Dios, siendo su propia perfección infinita la razón suficiente de cuanto existe, y la verdad trascendental de él y de todas sus partes. Ahora, pues, «lo que está bien ordenado es perfecto en su línea, porque, no siendo otra cosa la perfección que el convenio y armonía de varias partes ó atributos entre sí, que se dirigen á un fin y concuerdan en él, es incontrovertible que cualquiera cosa ordenada es perfecta». De la perfección nace la *hermosura*, que es «el agrado que causa á la vista el conocimiento de una cosa perfecta».

Pero ésta es la consideración subjetiva de la belleza. Pérez y López va más adelante, y cree que puede probarse demostrativamente por la doctrina del orden y de la perfección supremas que «hay una hermosura absoluta, contra la opinión de algunos autores que juzgan que la hermosura pende del capricho, equivocando, v. gr., el deleite sensual que causa la vista de una mujer deshonesta y fea, con el agrado que excita la presencia de una matrona honesta y hermosa (1).»

Pero estas aisladas protestas eran ineficaces para contener la tendencia *empírica*, que ya había levantado la cabeza en algún escrito del P. Feijóo, donde

(1) *Principios del orden esencial de la naturaleza*. Madrid, Imprenta Real, 1785, cap. 1, párrafos 2, 6 y 7.

se afirma que «de la disposición de las fibras viene que en uno haga vehementísima impresión el objeto hermoso, en otro floja y débil». Propagada y reducida á cursos dogmáticos la filosofía de Locke y de Condillac por tratadistas tan elegantes, lúcidos y perspicuos como el famoso arcediano de Évora, Luis Antonio de Verney, y el jesuíta valenciano Antonio Eximeno; recibida, además, sin sospecha de heterodoxia, no sólo por el acendrado catolicismo de la mayor parte de los que la exponían y propagaban, sino por el color tradicionalista que muchos de ellos la dieron, salvando las ideas abstractas con suponerlas recibidas de la enseñanza divina ó humana, fué creciendo por días la enemistad ó el desdén hacia la Metafísica, que para Verney no era más que Física y Lógica, y para Eximeno ni eso siquiera, sino un nombre vacío, por no corresponder á objeto alguno real, y ser vana abstracción el *ente en sí* y quiméricas sus propiedades. En su libro famoso *Del Origen y reglas de la Música*, Eximeno refiere el origen de las bellas artes á un instinto ó *sensación innata* (sic) *impresa originalmente por el autor de la naturaleza.* Todo conocimiento es sensación. Las sensaciones dejan en el cerebro ciertas impresiones materiales, que, puestas en agitación, nos renuevan el conocimiento del objeto que las produjo..... Esta impresión se llama *imagen* ó *idea* del objeto. Así, la idea de la extensión proviene de continuo ejercicio del tacto, y los llamados axiomas matemáticos son inducciones hechas sobre la idea de la extensión.

Á estos principios ideológicos, enteramente condillaquistas, responden bien las teorías estéticas ge-

nerales de Eximeno. Hace una clasificación trimembre de las artes: primer grupo, las que miran á nuestra comodidad y necesidades, como son la Maquinaria, la Botánica y la Medicina; segundo, las artes de ingenio (Pintura, Poesía y Música); tercero, la Arquitectura y las artes vulgarmente llamadas compuestas ó mixtas. Equivale, en rigor, á la moderna clasificación de artes *útiles*, *bellas* y *bello-útiles*.

«Las artes del ingenio se proponen imitar á la naturaleza, y así el buen gusto consiste en la conformidad de los objetos inventados con los naturales. El conocimiento de esta conformidad excita en el ánimo cierto placer..... y el que lo tiene, siente á la vista de los objetos inventados por el arte las mismas sensaciones que convienen á los objetos naturales.»

Á pesar de su sensualismo, y por una contradicción palmaria, Eximeno reconoce el carácter infalible é imperativo de las reglas del gusto: «la esencia de un objeto es tan invariable como las leyes de la naturaleza; de aquí que el buen gusto no esté sujeto á variantes». El mal gusto consiste en la extravagancia ó en la desconformidad de los objetos inventados con los naturales. Las circunstancias que pueden en nuestra imaginativa alterar la naturaleza de un objeto, son infinitas: por eso el mal gusto es sumamente variable.

El sentido del buen gusto es para el P. Eximeno un *instinto*, que, juntamente con el *entusiasmo*, constituye el *genio*. El *entusiasmo* consiste en la viveza de la fantasía para avivar y combinar las imágenes de los objetos.

Mucho se engañaría, sin embargo, el que tuviese á Eximeno por mero copista de Condillac. Difiere de él en puntos esencialísimos, sobre todo en la noción del *instinto*, que en la filosofía de Eximeno es *innato*, aunque se desenvuelva por la repetición de impresiones, y en la de Condillac *adquirido por la experiencia y por la reflexión*, viniendo á confundirse con el hábito. Difiere también en no aceptar la absurda hipótesis del *hombre estatua*, por repugnar á su buen sentido que, «teniendo la estatua todos los órganos bien dispuestos para cualquier movimiento, permanezca inmóvil y sea verdadera estatua». Es, pues, menos sensualista que Condillac, y casi estaría en lo cierto el que, atendiendo al conjunto de su doctrina, y de un modo muy especial á la importancia que en ella tiene el principio de la *reflexión*, le considerase como lockiano puro y neto. De sus notabilísimas teorías musicales y literarias se hablará en los lugares correspondientes (1).

Esta influencia sensualista se prolonga en nuestras escuelas hasta muy entrado el siglo XIX, é informa libros verdaderamente notables bajo el aspecto literario. Agruparemos aquí algunos de ellos para que resulte completo este desarrollo, aunque sea quebrantando levemente el orden cronológico en obsequio del orden lógico. Á los años 1811 y 1812 pertenecen los bellos y apacibles diálogos de ideología, lógica, metafísica y moral que el P. Muñoz Capilla, agustino cordobés, á quien hemos de mencionar con elogio entre los críticos literarios,

(1) *Del origen y reglas de la Música* (trad. castellana), t. I, Imprenta Real; lib. II, cap. II y siguientes.

publicó, muchos años después de escritos, con el título de *La Florida* (1). La psicología del P. Muñoz salva mucho más que la de Eximeno la actividad del alma que trabaja sobre el dato de los sentidos; y además tiene el mérito de distinguir claramente entre la *impresión* y la *sensación*, definiendo esta última «modificación del alma excitada por los sentidos»; y añadiendo que ninguna sensación por sí sola es idea, aunque las ideas se compongan de sensaciones..... «Yo no alcanzo, por más que Condillac se empeñe en explicármelo, cómo la sensación, aunque se la haga pasar por todas las metamorfosis de Ovidio, puede llegar á ser una perfección, ni mucho menos una idea.»

También la doctrina estética del P. Muñoz es mucho más espiritualista que lo que pudiera creerse de su escuela y de su tiempo, y no deja de conservar vestigios del platonismo augustiniano. Considera el alma como un *sér armónico* que se deleita y complace en la belleza, por lo mismo que ella es *armonía y orden*. Rechaza, en verdad, todo *innatismo*, no quiere que el alma posea arquetipos de las bellezas creadas y posibles, pero se ve forzado á reconocer que el alma lleva en su propia esencia una regla ó proporción armónica, que luego va aplicando á todas las cosas criadas. «El tipo de este orden existe en ella misma; y aunque no lo puede conocer sino

(1) *La Florida. Extracto de varias conversaciones habidas en una casita de campo inmediata á la villa de Segura de la Sierra..... Por el Ex. R. P. M. Fr. José de Jesús Muñoz, de la Orden de San Agustín, Obispo electo de Gerona, etc. Madrid*, 1856, *imp. de D. M. de Burgos.* 8.º, 383 págs.

en los objetos, no lo conocería en los objetos si en sí misma no lo tuviese. No es éste ni el otro orden particular el que existe en el alma, sino un orden propio de ella, el cual, comparando consigo mismo los objetos cuyas partes observan orden, y las infinitas combinaciones que pueden tener entre sí las partes de los objetos sin guardar orden alguno distingue aquéllas de éstas, y aquéllas le aplacen porque hacen unidad, y éstas le desagradan porque no pueden reducirse á lo uno.» Este orden, pues, se refiere á la unidad, ó es la unidad misma, que es la forma y el constitutivo de la belleza, conforme á la sentencia de San Agustín, reproducida por el padre Muñoz: «*Omnis porro pulchritudinis forma unitas est.*» «Lo que es bello por sí mismo, lo es por el orden y proporción de sus partes, *que todas conspiran á formar un solo todo*, *ó todas se encaminan á un solo fin*. Cuando el alma percibe un objeto compuesto de partes, se aplica á asimilárselo, reduciéndolo á la unidad, ó haciéndolo simple como ella lo es.....; y esta facilidad con que las reduce le place, y *llama bello al uno á que las ha reducido*. El alma es unisona con todo lo ordenado y bien proporcionado, y disonante con respecto á todo lo que es desorden, desproporción y fealdad, ó más bien, ella *es el centro del orden, el original de toda belleza sin parecerse á ninguna* (1).»

Es patente la elevación metafísica de estos conceptos del P. Muñoz, que casi bastarían para absol-

---

(1) Páginas 226 á 234. Véanse además las páginas 181 á 186, y compárese todo ello con la doctrina del *Arte de escribir*, que analizaremos en el capítulo siguiente.

verle de la nota de *empirismo,* si fuera empresa fácil concordarlos con su modo casi mecánico de explicar la formación de las ideas universales y de los juicios, ó bien el fenómeno de la memoria y el de la imaginación. Pero así y todo, para comprender cuánto se levanta el insigne agustino sobre el vulgo de los tratadistas filosóficos de su tiempo, no hay más que abrir dos ó tres de ellos á la ventura. Un anónimo, oculto con las iniciales D. J. M. P. M., imprimió en Madrid, el año 1820, un *Arte de pensar y obrar bien, ó filosofía racional y moral* (1). En él leemos el siguiente párrafo que como muestra de estética sensualista no tiene precio; apenas cabe descender más: «*Lo hermoso* no puede menos de colocarse en línea de seres relativos, lo mismo que *lo feo*, pues no graduándose uno y otro más que por impresiones de sensación gustosa ó de disgusto..... no resultan iguales en todos, sino con relación al orden particular de sus órganos sensorios.» Y, en efecto, la estética del perro debe de ser distinta de la del hombre.

Pero sin recurrir á autores baladíes y olvidados, que sólo ofrecen interés como ecos del común sentir de su tiempo, aun en otros de muy justo renombre encontramos proposiciones harto semejantes, ó á lo menos inspiradas por el mismo *relativismo*. Don Félix José Reinoso, uno de los luminares mayores de la moderna escuela sevillana, se encargó en 1816 de la cátedra de Humanidades sostenida por la Sociedad Económica de Sevilla, y en la cual le habían precedido sus amigos Blanco y Lista. Como ora-

(1) Libro 1, parte 5.ª, págs. 55 y 56.

ción inaugural leyó un breve tratado *de la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento* (1); dilatando luego las mismas ideas en otros más extensos sobre el gusto, la belleza, la sublimidad, y, finalmente, en el *Plan ideológico de una Poética*, escritos parte impresos, parte inéditos, y que juntos pueden considerarse como un *curso de Bellas Letras*, en la forma un tanto libre y descuidada de apuntes de clase. Reinoso, discípulo de Destutt-Tracy y de Bentham en cuanto podía serlo un sacerdote católico, no sólo profesaba la doctrina utilitaria con todas sus consecuencias morales y políticas, inclusa la de identificar el bien con el placer y el mal con el dolor; no sólo era positivista en filosofía hasta el punto de no reconocer otra ciencia que la que resulta de la comparación de los hechos, sino que en Estética, y procediendo con un rigor lógico innegable, confundía también la belleza con el deleite, llamando «*bello ó agradable á lo que causa un placer* más exquisito y puro aunque menos durable: *bueno ó útil* á lo que produce un *placer* más radical y permanente, aunque menos delicado y más penoso á veces de conseguir.» De esto al *hedonismo* de Aristipo y de la escuela de Cirene, no hay más que un paso. Utilidad, necesidad, belleza, bien, son sinónimos para Reinoso, y todos ellos se reducen á la sola noción del placer, espiritual, es claro, pero al fin placer, esto es, afección ó modificación agradable de la sensibilidad. Fuera de esto, Reinoso tiene, entre mu-

(1) Sevilla, por Aragón y compañía. 1816.—Alg nos capítulos del *Curso de Humanidades* se publicaron en el tomo VI de la antigua *Revista de Madrid*.

chas nociones vulgares, tomadas de Blair, Batteux, Burke y demás estéticos que tenian boga por entonces, alguna idea original y profunda, porque al fin, aunque contaminado y empequeñecido por la pésima filosofía de su tiempo, era varón de muy robusto entendimiento. Así, aun aceptando el principio de la imitación en los términos en que el abate Batteux le enseñaba, no se contenta con tan superficial explicación, y parece considerar como objeto del arte, no sólo el renovar, sino el *perfeccionar y aumentar las impresiones halagüeñas* de la naturaleza, entendiendo esta perfección en el sentido de sacar á luz algo que en la naturaleza misma está, pero tan borroso y difuso, que muy pocos ojos alcanzan á verlo ni comprenderlo. Distingue las Bellas Letras y las Bellas Artes por la variedad de sus instrumentos, y da entre ellos el primer puesto á la poesia, no sólo por la mayor extensión de su materia, puesto que puede expresar ella sola todos los objetos que expresan las demás artes reunidas, sino, además, porque tiene la facultad de comunicar ó excitar ideas sin valerse para ello de instrumentos materiales y mecánicos.

Es indudable que Reinoso había alcanzado á leer el *Laoconte* de Lessing, una de cuyas doctrinas capitales resume con bastante claridad en estos términos: «La Pintura y Escultura sólo presentan un momento de alguna acción ó un aspecto de alguna cosa; pero la Poesía puede sucesivamente describir un hecho en todo su curso, ó un objeto en todos y por todos sus lados.»

El sensualismo, casi materialista, de Reinoso, aparece ya muy modificado en su discípulo y suce-

sor en la cátedra de Humanidades, D. Félix María Hidalgo, conocido por su elegante traducción de las *Bucólicas* virgilianas. Al tomar posesión de su enseñanza en Mayo de 1833, leyó Hidalgo un *Discurso sobre la unión que entre sí tienen la razón y el buen gusto* (1), en el cual ya comienza á sentirse la influencia de Laromiguière, que predominó luego en Lista, Arbolí y otros varios.

Aquellos diez y siete años no habían pasado enteramente en balde, á pesar de lo despacio que suelen caminar todas las cosas en España. Hidalgo define ya el *gusto* como «un sentido interno, por el cual juzgamos y discernimos las bellezas naturales y las del arte»; le declara *trascendental* á todos los conocimientos humanos, é inseparable de la razón, y enseña que la verdad y la belleza, así como proceden de un mismo origen, jamás se desunen, so pena de pervertirse y de corromperse. Declara inmutables las leyes del mundo moral y las del gusto; sustituye el nombre ya desacreditado de sensación con el de sentimiento, y reconoce y acata las nociones de unidad, de orden, de variedad, de decoro, de regularidad, de simetría y de armonía que resplandecen en un *todo artístico*. Y aunque todavía quema incienso en las aras de Condillac, y quiere persuadirnos de que las verdades morales no son más que *las mismas verdades físicas consideradas abstractamente*, eso no menoscaba en su pensamiento el carácter eterno é indiscutible de esas verdades,

(1) Impreso en Sevilla, imprenta de D. Mariano Caro, 1833, 15 páginas.

tan conculcadas en las teorías sociales y estéticas de su maestro Reinoso. La transformación de la escuela sevillana había sido completa, y fué gloria de Lista el iniciar dentro de ella la reacción espiritualista, como veremos más adelante.

De intento hemos dejado para este lugar, como centro del presente capítulo, á los dos escritores españoles del siglo XVIII que con más ahinco y vocación se dieron al estudio de la Estética, haciéndola objeto principal, ya que no único, de extensos trabajos, en los cuales, á vueltas de una originalidad positiva, se refleja de un modo muy exacto y completo el punto á que había llegado la filosofía del arte en Francia, en Italia, en Inglaterra y en Alemania, puesto que entrambos críticos nuestros trataron familiarísimamente con el pintor filósofo Mengs y con el arqueólogo artista Winckelmann, y por conducto de ellos tuvieron noticia de Baumgarten, de Mendelssohn y de Sulzer, mostrándose además muy leídos, así en los ensayos del P. André y de Diderot, como en los de Hutchesson y Burke. Á todo esto juntaban minuciosos conocimientos de la técnica artística, sin la cual nadie puede dar un paso en estas materias, so pena de exponerse á gravísimos dislates, por mucha que sea ó pretenda ser su penetración filosófica.

Pero en Azara, lo mismo que en Arteaga, el cultivo de la teoría estética se encaminaba, ó más bien se subordinaba, á la crítica animada y concreta de las obras de arte, deleitándose nuestro diplomático con las reliquias venerandas de la escultura griega y con las obras divinas de la pintura italiana del Renacimiento, y escogiendo el P. Arteaga por campo

principal de su actividad las varias especies del ritmo musical y poético.

Nada más singular que la amistad estrecha que enlazó á estos dos hombres, venidos de tan opuestos campos, y que sólo en el del arte podían darse la mano. Azara, hombre de mundo, escéptico y volteriano, uno de los principales fautores de la expulsión de los Jesuítas, contra los cuales estaba animado de una especie de fanatismo, muy poco frecuente en todas las demás circunstancias de su vida: el P. Arteaga, jesuíta de los expulsos, uno de los sabios más eminentes de aquella emigración gloriosa, que puso en Italia tan alto el nombre de la cultura española. Pero como en Azara se sobreponía á toda otra consideración el amor á las letras y á las artes, y era como una necesidad de su índole magnífica y ostentosa el protegerlas y honrar á sus cultivadores, muy pronto los primeros trabajos críticos del ilustre Jesuíta madrileño, historiador de la ópera y de la música italiana, llamaron sobre él la atención del diplomático aragonés, que le dió hospedaje en su propio palacio, y le proporcionó todos los medios de entregarse con holgura á sus estudios favoritos. Arteaga le pagó su deuda en bonísima moneda, y á él se debe atribuir casi exclusivamente la corrección é ilustración de las bellas ediciones de poetas latinos (Virgilio, Horacio, Catulo, Tibulo y Propercio, Prudencio, etc.), que, con esplendidez superior á todo encarecimiento, hizo estampar Azara en la imprenta bodoniana de Parma, por los años de 1789 á 1794. Además de estos trabajos, en que Arteaga y su patrono fueron asistidos alguna vez por eruditos italianos tan eminentes como Carlos

Fea y Ennio Quirino Visconti, es fama que Arteaga tuvo parte no secundaria en la elegante versión de la *Vida de Cicerón*, de Middletton, que lleva el nombre de Azara; y, en suma, en cuantos trabajos literarios éste emprendió ó imaginó, que fueron muchos.

Azara, en su papel de Mecenas, al cual pudo dedicarse holgadamente cuando el cardenal Bernís le dejó por heredero de su cuantiosa fortuna, y del cual ni la misma Revolución francesa bastó á distraerle, tuvo ocasión de proteger á los más diferentes personajes, desde el abate Casti, que alegraba los espléndidos banquetes de nuestro embajador con sus cuentos picarescos, hasta Winckelmann y Mengs, que ejercieron sobre el ingenio claro, despierto y cultivado de Azara mucho más saludable influencia, llevándole á verdaderos descubrimientos arqueológicos, y á terciar sin desventaja en las grandes cuestiones que ya comenzaban á agitarse sobre la naturaleza y fin del arte, en las cuales se presentó con un criterio filosófico marcadamente sensualista, y hostil, por tanto, al de sus dos amigos alemanes, que eran fervorosos platónicos.

Antonio Rafael Mengs (1728-1779), pintor bohemio tan famoso en la teoría como en la práctica, apellidado por sus contemporáneos el *pintor filósofo*, y muy decaído hoy de su reputación antigua, como todos los pintores pseudo-clásicos del siglo pasado, era un correctísimo, aunque amanerado dibujante, y un falso é intolerante idealista, secuaz de cierta fantástica y abstracta noción de lo bello, que no era de ninguna suerte el ideal concreto y vivo que ha de regir siempre la mente del artista, sino algo que,

viviendo en heladas é inaccesibles regiones y nutrido por una falsa, aunque noble, inteligencia del arte antiguo y por una aspiración mal discernida á lo noble y á lo grandioso, comunicaba á la forma pictórica, al traducirse en ella, toda la palidez de los conceptos intelectuales y metafísicos. Tal era la filofía que Mengs ponía en sus cuadros y en sus frescos, que hoy tanto nos empalagan, y que sus contemporáneos aplaudían, por reacción instintiva y natural contra el sensualismo. Bajo este aspecto, la obra crítica de Mengs tiene más importancia que su obra pictórica. Había nacido para enseñar y para dogmaizar, y su férula censoria se hizo sentir terriblemente sobre todo lo que sabía á naturalismo, lo mismo veneciano que español y flamenco. Reina en todos los actos de su vida, en sus pinturas lo mismo que en sus escritos, cierta unidad que infunde respeto; cierta severidad moral y estética que no transige con nada que empañe la pureza de sus ideas, y un convencimiento tan profundo de hallarse en posesión de la verdad y de tener en sus manos las llaves del alcázar del gusto, que sus decisiones parecen oráculos y traen aparejada la nota de impiedad contra quien dude de ellos.

Mengs pintó mucho en España desde 1761; fundó aquí escuela, de la cual fueron ornamento los Maellas y los Bayeus, y fué acatado como un semidiós de la Pintura, desterrando la manera de Corrado y de Tiépolo. Cuando murió en Roma, en 1779, Azara mandó reproducir en bronce su retrato, costeó su sepulcro, dictó la inscripción latina que en él se puso, escribió extensamente su biografía, coleccionó sus obras y las hizo imprimir simultáneamente (con

el lujo (que él acostumbraba) en italiano, en castellano y en francés (1). Es libro vulgarísimo y muy consultado todavía por nuestros artistas.

La admiración de Azara por Mengs no reconocía límites, y hoy nos causa verdadero asombro oirle decir, por ejemplo, que el Genio de la Grecia había transmigrado á aquel pintor, que nos parece tan mortecino, tan académico, tan tímido y tan yerto. Y no menos admiración causa la facilidad con que Azara, lo mismo que Winckelmann, abusan en loor de su amigo de los mayores nombres del arte, declarándole el Rafael de su siglo, así como suena, ó afirmando de él que reunía el *claro-obscuro* del Correggio con el colorido de Ticiano.

Pero, dejando aparte estos errores de la crítica de una época (y quizá no sean menores los de la nuestra, aunque en sentido contrario), claro es que á Azara no le movía desestimación alguna respecto del talento de Mengs, cuando se levantaba á impugnar en las *Observaciones sobre la Belleza*, que acompañan á su edición, las teorías de estética general que profesaba su amigo, y especialmente aquel concepto del ideal, por obra y gracia del cual producía Mengs las maravillas tan ponderadas por Azara. Y como esta polémica es curiosa y da mucha luz sobre la confusión é incertidumbre de conceptos que entonces reinaba entre los artistas y los conocedores, es preciso, antes de dar idea de las *Observa-*

(1) *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara del Rey. En Madrid, en la imp. Real de la Gaceta*, 1780, 4.º *mayor.— Opere di Ant.º Raffaello Mengs..... pubblicate da don Guiuseppe Nicola d'Azara*, Parma, Bodoni, 1780.

ciones de Azara, conocer sucintamente el tratado de Mengs sobre el que recaen.

Mengs usó indiferentemente en sus escritos el alemán, el italiano, el castellano y el francés, por lo cual, en rigor, no puede decirse que pertenezca á ninguna literatura. Pero las *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura* fueron escritas é impresas en su nativa lengua alemana, y dedicadas á Winckelmann, como expresión de las ideas platónico-leibnitzianas que uno y otro profesaban, y que el segundo ha repetido en muchos lugares de su *Historia del arte antiguo*, de donde las tomaron y exageraron después Sulzer y Milizia.

La perfección no es propia de la naturaleza humana; pero Dios, queriendo comunicarle una *noción intelectual* de ella, le ha dado la Belleza. La belleza se halla difusa en todas las cosas creadas, y es en cada una de ellas el grado más alto de perfección que idealmente podemos concebir. La belleza es, por consiguiente, la perfección de la materia, y tiene por principal efecto transportar el alma á una momentánea beatitud, que la hace soñar con la visión celeste y aspirar á la patria de la cual se halla desterrada.

Pero limitándonos á la belleza material y visible, es evidente que se encuentra en las formas, y que en las formas se revela por medio de los colores..... Cada cosa material tiene una forma, que es la medida de su potencia y actividad. «La gran diversidad de colores que vemos en la materia, proviene de la diferencia de sus pequeñas formas ó partículas y de su mezcla. De estas formas pequeñas compone la naturaleza otras mayores, que no se juzgan bellas ó

feas por sus colores, sino por sus figuras, y en ellas es también la uniformidad la base de su Belleza.»

Entre todas las figuras, Mengs considera como más perfecta la circular, *porque la produce un solo motivo*, cual es la extensión de su propio centro. Las que nacen de diferentes motivos son inferiores en perfección, pero no por eso carecen enteramente de hermosura, y aun vemos en la naturaleza que muchas cosas que en sí carecen de belleza, la adquieren por su unión ó conexión con otras. También se observan en los objetos naturales diversos grados de belleza, según que sus partes sean activas ó pasivas, siendo mucho menos perfectas las segundas, aunque tienen en su imperfección una especie propia de belleza.

Mengs distingue cuidadosamente la belleza de la utilidad; que las partes bellas no siempre son las más útiles y perfectas, por más que sea ya cierto género de belleza la adaptación al fin. Cuanto más imperfecto es un color, cuanto más imperfecta es una figura, de tanta mayor variedad y riqueza de manifestación son susceptibles. ¿Cómo conciliar esto con la idea de *perfección* que es el fondo del sistema? Á Mengs le extravió el no haber comprendido que la belleza no es la perfección en absoluto, sino una particular manera de *perfección*.

En su sistema, la belleza es la *conformidad de la materia con las ideas, ó la perfección de la materia según nuestras ideas:* usa indiferentemente las dos fórmulas, y también la de *alma de la materia,* porque todo lo que no es bello está como muerto para el hombre. La contemplación de la belleza nos inspira deseos de romper la cárcel del cuerpo y unirnos con

la perfección increada; pero si esta contemplación dura mucho, fácilmente degenera en una especie de tristeza, en una nostalgia de la eternidad, conociendo el alma que no ve en lo creado más que una perfección aparente.

Pero aunque no hallemos en el mundo visible belleza perfecta, ¿podremos negar su posibilidad, y no nos será lícito tratar de acercarnos á la verdadera y absoluta belleza? De modo alguno: en cada especie cabe cierto género de perfección; y Mengs llega á decir, con singular optimismo, trasunto del de Leibnitz, que el hombre sería siempre bello si diversos accidentes no se lo impidiesen, contando por el principal las pasiones, ideas y afectos que embargan el alma de la mujer preñada y la impiden dedicarse con libertad á formar con perfección el nuevo ser: especie absurda y chistosa, de la cual con razón y con ironía protesta Azara.

Consecuencia forzosa de este resuelto y consecuente idealismo de Mengs es la afirmación de que el Arte puede superar á la Naturaleza en hermosura, porque el Arte obra libremente y la Naturaleza no, y el Arte puede escoger de la Naturaleza lo más hermoso, recogiendo y juntando las partes de diversos lugares y las bellezas de distintas personas. «Con facilidad puede suceder que los hombres pintados sean más bellos que los verdaderos.» La Música y la Poesía tienen una fuerza infinitamente mayor que la que tendrían los sonidos y las palabras derramados confusamente y al acaso.

Pero no olvidemos que para Mengs, que en esto, y á pesar de su platonismo, se eleva poco sobre la filosofía de su tiempo, y rara vez alcanza á la región

de las ideas puras, la perfección artística no consiste en otra cosa que en unir las partes perfectas de diversos objetos, teniendo que refugiarse el sistema de los arquetipos (aunque el autor no lo diga con bastante claridad) en aquella noción ó tipo de hermosura que sin duda en la mente del artista debe presidir á esta selección y mezcla. La *idea* en Mengs se reduce á una buena *elección*, y solo de las cosas existentes, no de las posibles.

En orden al Gusto, Mengs se atiene á un vulgar eclecticismo, que consiste en escoger siempre *el medio entre dos extremos*. El *alma* del Gusto es la *idea*: la *imitación* es el *cuerpo*. El Gusto mejora la naturaleza, *escogiendo* lo mejor y más útil de ella. Por el contrario; la *Manera* desnaturaliza y calumnia lo que imita. Para adquirir el buen gusto verdadero, no hay, según Mengs y Winckelmann, otro camino que estudiar continuamente las esculturas de los griegos, los cuales, descartando de las figuras de sus dioses todos los caracteres de debilidad humana, supieron hallar un medio entre lo humano y lo divino, y adquirieron así «el sentido propio de lo bueno y de lo malo que hay en las figuras y en las cosas».

Azara puso al *Tratado* de Mengs un *Comentario* casi tan extenso como el tratado mismo, del cual es refutación en són de ilustrarle. Empieza hablando con ligereza volteriana de la discordancia y contrariedad de opiniones acerca de lo bello. Sobre las ideas platónicas exclama: «¡Lástima que una invención tan ingeniosa no sea verdadera!» De la *unidad* de San Agustín escribe: «Quizá los iniciados en los misterios de los números pitagóricos entenderán

esto.» Wolfio y los leibnitzianos, «que no siempre han soñado con la amenidad de los platónicos», confunden groseramente la causa con el efecto, y la belleza con el gusto. Definir, como el P. André, la belleza por la regularidad, el orden ó la proporción, es querer explicar lo obscuro por lo más obscuro: otro tanto valdría decir que el orden es una cosa bella. El psicologismo de los escoceses, el *sentido interno* de Hutchesson, le parece á Azara el sistema más pobre y menos ingenioso de todos: ese *sentido interno* es una especie de *Deux ex machina*, é igual razón habría para multiplicar hasta lo infinito los sentidos internos, atribuyendo uno diverso á cada una de las ideas abstractas que poseemos.

Después de esta parte crítica viene la parte positiva y dogmática. Azara no admite la belleza como cosa real y existente en sí misma, sino como una cualidad que predicamos de ciertos objetos. Hay objetos que llamamos bellos, pero la belleza no tiene existencia alguna fuera de nuestro entendimiento. ¿Y en qué consiste esa cualidad por cuya posesión llamamos bellos á los objetos? «*En la unión de lo perfecto y de lo agradable.*» «De la perfección juzga el espíritu, los sentidos perciben lo agradable, y el entendimiento, que es el compuesto de entrambos, goza de la belleza.» De lo bello sólo es juez competente la razón.

Azara presenta indicios seguros de haber leído el *Laoconte* de Lessing, aunque jamás le cita. Todas las consideraciones que hace sobre el sentido estético de los helenos, están tomadas de Lessing y no de Winckelmann. Y era natural que así sucediese, porque las tendencias sensualistas del espíritu de

Azara, riñendo como reñían con sus aficiones críticas á ciertas obras del idealismo ecléctico de su tiempo, debían llevarle, aunque sólo fuese en teoría, á la justa estimación del elemento *individual* y *expresivo*, base de la estética de Lessing. Separándose, pues, muy profundamente de la *noción ideal*, preconizada por Mengs, á pesar de la desacordada admiración que profesaba á todas las obras del pintor su amigo, concedía grande importancia, y un capítulo separado, á la *expresión*, entendiendo por ella el «arte de hacer comprensibles los afectos interiores y las situaciones morales»; si bien este poder expresivo le subordinaba siempre, lo mismo que Lessing, á las leyes de la Belleza, la cual uno y otro tenían por canon supremo del arte griego, al paso que Winckelmann hacía consistir su excelencia en cierta serenidad abstracta y fría. Con grande inteligencia de los principios de Lessing, explicaba Azara la ausencia de convulsiones y ademanes violentos del Laoconte, por el respeto del escultor á la belleza de las formas, y no por una idea que *a priori* se hubiese formado de la dignidad humana, ni por el temor de menoscabarla con violentas contracciones. Lo que no quería era *desfigurar la hermosura de los cuerpos*. «Los griegos tenían tal arte (añade), que apenas se ve en sus estatuas que hubiesen pensado en la expresión; y, sin embargo, cada una dice lo que debe decir: están en un reposo que muestra toda la belleza, sin ninguna alteración: un suave movimiento de la boca, de los ojos..... expresa el afecto, encantando el alma y los sentidos.» Descubrir *los resortes del alma*, sorprenderla, por decirlo así, en sus más ocultas sinuosidades, y todo esto

sin alterar la belleza de las formas, sino con suavidad de sensación y evidencia de perfección, es el concepto estético de Azara, que dista *toto coelo*, como se ve, del de Mengs, y está mucho más próximo que el suyo á la racional y moderna Estética. Mentira parece, y sólo se explica por la tiranía del medio ambiente, que, razonando con tanta perspicacia, juzgara luego con tanta torpeza, poniendo en las nubes las mismas obras que más contradecían su sistema.

Pero nos engañaríamos mucho si creyéramos ver en el Azara teórico alguna semejanza con lo que hoy se llama un *realista*. Azara no es ni más ni menos realista que Diderot y Lessing, con quienes tiene muchas concomitancias. Desde luego no admite en sus términos literales el principio de imitación, y se burla mucho de la supuesta ilusión que las obras artísticas producen: «Nadie que tenga juicio cabal puede suponer, ni por un instante, que es verdad lo que ve representado en un cuadro, y si esto fuese posible, las más de las pinturas harían un efecto contrario al que hacen. Porque no existe semejante ilusión, es cabalmente por lo que gusta el arte..... *Que la imitación sea más bella cuanto es más perfecta, es otro error que depende del primero, porque nada tiene que ver la imitación con la belleza. Si el original no es bello, tampoco lo será la copia, por muy semejante que sea.*» ¡Cuán superior aparece esta doctrina, por un lado, á la de Mengs, que con todo su idealismo aún admitía el principio de imitación, cayendo con esto en un eclecticismo trivial, y por otro, á la del abate Batteux y sus innumerables secuaces, cuya influencia, aunque remozada, persiste

todavía en el arte literario, é informa escuelas y producciones novísimas!

Tampoco incurre Azara en la grosera confusión, frecuentísima en los sensualistas de su tiempo, entre la belleza y el deleite. «Lo agradable no es bello, aunque lo bello sea, por lo común, agradable.» Para Azara, el gusto es un efecto de los sentidos, inferior á la percepción de la belleza, la cual corresponde al puro entendimiento. Por eso hay gusto bueno y gusto malo, gusto recto y gusto depravado, no en cuanto tales gustos, pues considerados sensiblemente son iguales, sino en cuanto están sujetos al juicio y estimación de una facultad superior. El que imita sin discernimiento los objeto de la naturaleza, no tiene gusto ni bueno ni malo: el que imita con predilección lo feo, da muestra segura de tenerle pésimo y corrompido.

Aún pueden entresacarse otros notabilísimos aforismos estéticos de este *Comentario* de Azara, que brilla más por sentencias sueltas que por el conjunto. Así, le vemos condenar enérgicamente el nimio esmero en los detalles, lo que él llama superfluidades y menudencias. Así, coincidiendo esta vez sin saberlo con Diderot, cuya *Paradoja del comediante* no estaba impresa aún, rechaza la imitación realista en la declamación escénica, recordando aquella sentencia de nuestro Quintiliano: «*Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione.*» Finalmente: Azara, en todo lo que es teoría filosófica y general, aparece tan adelantado como los dos más adelantados estéticos de su tiempo: sólo yerra, y á veces groseramente, al aplicar sus ideas á la técnica artística, ó más bien al no

aplicarlas, sino contradecirlas y violentarlas, como tendremos ocasión de ver cuando nos hagamos cargo de sus violentos y atropellados juicios, no ya sobre Velázquez y los flamencos, sino sobre la misma divinidad de Miguel Angel, escarnecida por él tan sacrílegamente como por su amigo Milizia.

Si en Azara la crítica artística era más que todo alarde y bizarría de gran señor y de príncipe á la italiana, en el P. Arteaga fué vocación y ejercicio de toda la vida. Los escritos que conocemos de él, sin exceptuar ninguno, se refieren directa ó indirectamente á ella, lo mismo su *Historia de las revoluciones del teatro musical italiano*, y sus cartas sobre el teatro de Alfieri, y su teoría del ritmo musical, que su libro sobre Horacio, ó su carta sobre la filosofía de Píndaro y de los demás poetas antiguos, ó su disertación sobre la influencia de los árabes en el arte moderno. Pero el libro que se levanta domiminando el conjunto de todos sus trabajos, y comunicándoles la unidad de una teoría fuertemente enlazada, es, sin duda, el de las *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, impresas en Madrid, y en lengua castellana, en 1789, y que, sin contradicción, deben tenerse por el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII, pudiendo hombrear sin desventaja con cualquier otro de su tiempo, aunque entren en cuenta Burke, Sulzer y Mendelssohn, con la excepción única del *Laoconte*, que es una obra de genio con todas las superioridades de tal, es decir, con horizontes y perspectivas infinitas, pero que no pue-

de considerarse como una Estética metódica, ni el autor lo pretendía (1).

Quizá tampoco era posible una construcción rigurosamente científica de la teoría del arte cuando nuestro Jesuita escribía. Sin duda, por eso puso á su libro el título modesto de *indagaciones*, bien conforme, de otro lado, con el carácter analítico que entonces tenían todos los estudios filosóficos. No se le ocultaba, en verdad, que la ciencia de que escribía, y á la cual ni siquiera dió nombre, como tampoco se le dió Lessing (lo cual prueba que la invención de Baumgarten aún no había hecho fortuna), estaba en mantillas, y lo había de estar largo tiempo por la obscuridad en que la naturaleza envolvió todo lo que pertenece al principio físico de nuestras sensaciones, al origen de las ideas y á la causa impulsiva de los movimientos voluntarios. Veía claros los límites de la ciencia de su tiempo, y presentía, y adivinaba, y llamaba con sus votos otras ciencias futuras, como la *pneumatologia* ó ciencia del espíritu, y la *psicologia racional*: «toda nuestra ciencia se reduce á algunas observaciones sobre los efectos que resultan de la unión del alma con el cuerpo, sobre las sensaciones que aquélla recibe, y

(1) *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación, por D. Estevan de Arteaga Matritense, socio de varias Academias. «Nec verò ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem è quo similitudine duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximiae quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.» Cicerón, Orat.* 2. *En Madrid. Por D. Antonio de Sancha*, 1789; 215 páginas 8.º

sobre las ideas que se forma con ocasión de las sensaciones.» De esta obscuridad y atraso debía resentirse, tanto ó más que cualquiera otra de las ideas generales y abstractas, la de la Belleza. «Todos hablan de belleza, y apenas hay dos que apliquen á este vocablo una misma idea. ¿Se trata de proferir aquella palabra? No hay imaginación que no se regocije, oído que no se deleite, corazón que no salte en el pecho, ni hombre que no manifieste en sus movimientos la inclinación hacia aquellas cosas que con ella se significan..... Pero ¿se trata de aplicar la misma palabra á este, á aquel ó al otro objeto determinado? Aquí la variedad de juicios, la confusión de pareceres, la contrariedad de dictámenes.»

Arteaga, pues, aunque profese la filosofía de su tiempo, aunque proclame un subjetivismo exagerado, ó más bien un empirismo psicológico semejante al de la escuela escocesa, con la cual tiene evidentes relaciones, y aconseje prescindir de las causas y atenerse al estudio de los efectos, no lo hace por escepticismo respecto de las ideas abstractas, sino por el atraso de la metafísica que él reconoce y deplora, y en cuyo porvenir cree firmísimamente, por más que no le satisfaga la que hasta entonces había existido. Esta posición suya no debe olvidarse nunca, porque fija y aclara las que parecen contradicciones de su doctrina, ya que nunca es lícito confundir al empírico *expectante*, pero que en principio confiesa la legitimidad de la Metafísica, con el empirico dogmático que de todo punto la niega. Arteaga comienza por enumerar rápidamente las explicaciones que hasta su tiempo se venían ensayando de la belleza (lo agradable, la uni-

dad, la unidad junta con la variedad, la regularidad, proporción y orden, la belleza absoluta en Dios y relativa en las criaturas, etc.), y sin tomar partido por ninguna de ellas, declara insolubles en el estado actual de la ciencia las cuestiones relativas al origen y formación de la idea estética, la acepta ya formada en el espíritu humano, y procede á estudiar la belleza ideal artística, única sobre la cual cree que puede decirse algo fecundo y provechoso. Como su tratado es de tan excepcional importancia, le compendiaré con alguna extensión, haciendo de paso las oportunas observaciones, sin apartarme nunca del orden de capítulos del original, que responden á las divisiones internas de la teoría. Si el análisis resulta algo largo, cúlpese á la fecundidad de ideas que encierra en pequeño volumen el libro de Arteaga, que ya por sí, y en la mente de su autor, venía á ser extracto y quinta-esencia de otro más amplio que tenía en proyecto, y cuyo plan expone al fin.

I.—*De la imitación y en qué se distingue de la copia.*—El fin *inmediato* de las artes imitativas es imitar á la naturaleza. Imitar es representar los objetos físicos, intelectuales ó morales del universo con un determinado instrumento (en poesía el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores, en la escultura el mármol ó el bronce, y en el baile las actitudes y movimientos del cuerpo). El fin de la representación es excitar en el ánimo de quien la observa ideas, imágenes y afectos análogos á los que excitaría la presencia real y física de los mismos objetos, pero con la condición de excitarlos por medio del deleite, de cuya particularidad re-

sulta que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos, cuanto lo permite la naturaleza de su instrumento, en agradables. *La copia es muy diversa de la imitación.* El copiante no tiene otra mira que la de expresar, ó, mejor dicho, reproducir con la exactitud y semejanza posible el objeto que copia. *El imitador se propone imitar su original, no con una semejanza absoluta, sino con la semejanza de que es capaz la materia ó instrumento en que trabaja.* No pretende engañar ni quiere que su retrato se equivoque con el original; antes, para evitar todo engaño, pone siempre delante de los ojos las circunstancias y señales del instrumento con que trabaja. «¿Qué pretenden, por ejemplo, un Fidias ó un Buonarrotti, cuando nos representan á Júpiter ó á Moisés? ¿Intentan acaso engañarnos de modo que tomemos la estatua por original? No por cierto. Con la blancura del mármol que escogen, con su inflexibilidad y su dureza, que ellos, en vez de esconder y disimular, manifiestan á los ojos de todos, hacen ver que no quieren que su estatua se tome por un hombre, sino por una piedra que imita al hombre. Y porque ésta es su mira, y no aquélla, evitan con el mayor esmero todos los afectos con que fácilmente pudieran engañar á quien observa, como sería pintar el mármol de color de carne, dar negrura á los cabellos y á las cejas, y animar los ojos con el cristal ó con el vidrio, circunstancias todas que tendrían mayor semejanza con el hombre verdadero que no el color natural de la piedra ó del mármol, al cual no hay hombre que se asemeje.» Y en confirmación de

esto, y para rechazar más y más el principio de la ilusión vulgar, todavía observa Arteaga que hacemos mayor aprecio de las cosas imitadas por el arte que de las que copia la misma naturaleza, aunque reconozcamos en éstas mucha mayor semejanza. El arte de la imitación consiste, pues, en dar los grados posibles de semejanza con el original al instrumento escogido, pero sin ocultar ni disimular su naturaleza. Con razón se ha notado que Arteaga, por huir del superficial principio de la ilusión (base, dicho sea entre paréntesis, del sistema francés de las unidades dramáticas), exagera el mérito de *la dificultad vencida* y el de la *lucha con el material*, que por mucho que valgan en el arte, al cabo tienen un valor secundario, externo y mecánico, sobre todo respecto del contemplador, no siendo de ninguna suerte proporcionada la admiración de éste, como Arteaga supone, á la resistencia del material empleado. De todas maneras, conste que la imitación, en el concepto de Arteaga, muy lejos de ser trasunto fiel de la realidad, debe atenuar, modificar y suprimir muchas circunstancias de ella.

II.—*De la naturaleza imitable y de las diversas clases de imitación en las respectivas artes.*—«Entiendo por Naturaleza el conjunto de los seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos, ya substancias, ya accidentes, ya cuerpos, ya espíritus, ya Criador, ya criaturas.» Todo este mundo dilatadísimo, ó, por mejor decir, infinito, puede servir de materia á la imitación de las artes, *con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible.* No todo puede ser imitado en todos sus aspectos y relaciones. Por imagen se entiende «la señal, idea

ó fantasma que queda en nuestra imaginación después de haber recibido por cualquier órgano ó sentido corpóreo la impresión de los objetos.» Arteaga es francamente sensualista, y no admite idea alguna que no traiga *directa ó indirectamente* origen de los sentidos. Además las ideas matemáticas y metafísicas no son objeto de imitación. Ésta recae sólo sobre los individuos, precisamente porque son imperfectos y limitados. Siendo el artífice una criatura inteligente, pero limitada, no puede abrazar con su comprensión todo el universo, ni mucho menos tener fuerzas para representarle. No sólo se niega á las artes el poder expresar cumplidamente la inagotable belleza del mundo creado, sino que ni aun siquiera es lícito á la imaginación concebir ó idear algún grado de belleza que no se halle comprendido en el plan inmenso de la creación.

Los medios de que se vale el artífice, unos son *naturales* (como en las Bellas Artes, ó sea en las artes del diseño, y en la Música), otros *convencionales* (como en las Bellas Letras). Los *naturales* se dividen en *ópticos* (artes plásticas) y *acústicos* (música). Los objetos percibidos por la vista pueden estar ó en quietud (escultura y pintura), ó en movimiento (danza y pantomima). Prosigue el autor con las acostumbradas y naturales distinciones entre la escultura y la pintura, y entre la armonía y la melodía. Y llegando á tratar de las relaciones entre la poesía y las artes plásticas, no duda en declarar, siguiendo á Lessing, que la esfera de imitación de las bellas letras (en cuyo número incluye, no solamente la poesía, sino la elocuencia y la historia) es mucho más extensa que la de las bellas artes. Ca-

ben, sin embargo, recíprocas intrusiones, y así la poesía emplea la *hipotiposis* como medio de reemplazar á la pintura, y la *onomatopeya* para remedar á la música. La pintura y la escultura producen á veces, por medio de símbolos, alegorías y emblemas, un efecto semejante al de la poesía cuando trata de encarnar ideas generales y abstractas. La Música es la que posee menos recursos en este punto, y sólo de una manera muy vaga é indecisa puede despertar con los sonidos una sensación semejante á la que con los colores produce el objeto mismo.

III.—*De la naturaleza bella en cuanto sirve de objeto á las artes de imitación.*—La Belleza, considerada en general, es absoluta, pero en el arte es sólo *comparativa* ó *relativa*. Lo bello en el arte no es precisa é individualmente lo mismo que estimamos por tal en la naturaleza, sino lo que representado es capaz de excitar más ó menos vivamente la imagen, idea ó afecto que cada uno se propone. Arteaga demuestra la más profunda indiferencia en cuanto á la elección de asuntos. *Tan bella puede ser la imitación de Narciso como la de Tersites, y la de Venus como la de Canidia. Lo feo en el arte es, no lo que se juzga tal en los objetos, sino aquello que no es capaz de producir la ilusión y el deleite á que cada una de las artes aspira.* Muchos objetos hay que, siendo desagradables y aun horrorosos en la naturaleza, pueden recibir lustre y belleza de la imitación (Polifemo, Laoconte, las Danaidas). Atribuye Arteaga el agrado que causa la pintura de tales objetos al deleite que percibe el alma en verlos *imitados*, á la complacencia que halla encontrando en la imitación materia de juicios y comparaciones, á lo in-

completo de la ilusión en las artes imitativas y al efecto de la habilidad del artífice en la composición. Esta última razón es la única fundamental en su sistema, y las primeras, ó son una petición de principio, ó se reducen á la última, aunque explicadas en diversos términos. «Juzgo superfluo advertir (añade Arteaga) que cuando digo que se convierten las cosas desagradables en bellas, no quiero decir que se muda la esencia de la cosa en sí misma, sino relativamente á la impresión que hace en nosotros, de suerte que la que era desapacible y horrorosa en el original, se convierte en dulce y agradable cuando es imitada por el artista. Por la misma razón hay otras cosas que, siendo bellas en un género de imitación, se vuelven feas cuando se las saca de aquel género y se trasladan á otro.» Laoconte grita admirablemente en Virgilio, y haría mal en gritar en el mármol. El viento, en una oda de Horacio, cabalga sobre las ondas de Sicilia: en la pintura tal imagen sería ridícula. Polifemo royendo los huesos de los compañeros de Ulises, y corriéndole negra sanguaza por el pecho y las barbas, sería un objeto repugnante en la pintura: es hermoso y admirable en la poesía. Y aun dentro de una misma arte, cosas bellas en la poesía narrativa no son tolerables en la dramática; v. gr.: Atreo, cociendo los miembros del hijo de Tiestes y dándoselos á comer á su padre; Medea descuartizando á sus hijos; ó bien la *Saint-Barthélemy* descrita por Voltaire en el segundo libro de su *Henriada*.

No habiendo naturaleza absolutamente bella ni absolutamente fea, y teniendo el poder de la imitación y la habilidad del artífice valor y eficacia bas-

tantes para trocar en hermoso lo feo; siendo, en suma, el arte algo como un río sagrado que depura á la naturaleza de sus imperfecciones, resulta *insuficiente y falsísimo* el principio de Batteux, para quien únicamente podían ser objeto adecuado de imitación los objetos que despiertan ideas de unidad ó variedad, de simetría ó de perfección; en suma, la bondad y la belleza. Y no menos rechaza Arteaga la opinión de Moisés Mendelssohn, conforme al cual «el carácter y la esencia de las bellas artes y de las bellas letras consiste en la expresión sensible de la perfección». Aserción contradicha á cada paso por la historia del arte, exclama con razón Arteaga, recordando, á este propósito, no sólo ejemplos de deformidad física enaltecidos por el pincel y por la descripción, sino retratos sensibles de la abominación moral y de lo más execrable que se halla en la naturaleza, «como el Yago de Shakespeare, el *Tartuffe* de Molière, el *Catilina* y el *Mahoma* de Voltaire, el *Lovelace* de Richardson», los cuales, por eso, no dejan de ser artísticos y bellos. «Los autores que dan por fin del arte la bondad ó la perfección natural (añade profundamente Arteaga), se han formado ideas incompletas, así de la naturaleza imitable como de la imitación: de aquélla porque juzgaron que sólo los objetos bellos eran capaces de recibir expresión y gracia, sin hacerse cargo del influjo que tiene el arte sobre las cosas y el modo de representarlas; y de ésta porque creyeron que debía guardar las mismas leyes en todas las artes, sin reparar en la notable diferencia que introduce en la manera de imitar la diversidad del instrumento y la de la potencia que percibe la imitación.»

¡Y en un país donde la Estética indígena había proclamado tan virilmente, desde hace cien años, la belleza de las representaciones artísticas de lo malo y de lo feo, se ha querido en nuestros días, por los que se dicen amantes de la tradición, sustituir la ciencia nacional con las mojigaterías de colegio del P. Iungmann, ú otros tratadistas semejantes, buenos, á lo sumo, para una congregación de niñas que todavía no han recibido su primera comunión!

IV.—*Diversos grados de imitación.—Definición de la belleza ideal.*—El artista, para conseguir su imitación, ha de tener presentes cuatro cosas: 1.°, el carácter y flexibilidad del instrumento sobre que trabaja; 2.°, los estorbos que deben quitarse en dicho instrumento; 3.°, los grados de belleza real esparcidos en aquella clase de objetos naturales que se propone imitar; 4.°, la belleza accesoria que los objetos pueden recibir del arte y de la imaginación del artífice. No debe pasar los límites del arte, obedeciendo á una imitación sobrado material y realista, ni tampoco violentar el instrumento, para hacerle representar lo que no puede según su esencia. Debe apartarse lo menos que pueda de lo natural, y no recurrir á su fantasía, cuando tiene modelos que imitar en los objetos reales. Es obligación suya suplir con el arte los defectos del original, ya concentrando en un objeto las bellezas esparcidas en otros de la misma especie, ya añadiéndole de su fantasía perfecciones ficticias, hasta que resulte un conjunto natural en las partes, pero ideal en el todo, al cual pueda aplicarse lo que dijo Aristóteles: *optimum in unoquoque genere est mensura caeterorum.* La imitación se divide en *fantástica* é *icástica*, división que

ya hemos visto en Luzán y en otros, y que procede de la escuela platónica. La *fantástica* es imitación de la naturaleza universal, y contiene todo lo que, no existiendo en ningún individuo particular, recibe forma y ser de la fantasía del artífice. La segunda es imitación de lo particular, que abraza las acciones y cosas verdaderas, según se hallan en la naturaleza, en el arte ó en la historia. Son cuatro los grados de imitación respecto de los artífices. El primero é inferior consiste en imitar la naturaleza, pero sin llegar á expresarla tal como es. El segundo, en copiarla como es. El tercero, en reunir las propiedades de varios objetos en uno solo. El cuarto, en perfeccionar el original con atributos ficticios sacados de la fábula ó de la propia imaginación.

Á todo este trabajo preside la *belleza ideal*, que no es una idea pura, sino derivada y compleja, resultado abstracto de una comparación ó selección, «el arquetipo ó modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre, después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos», ó más extensa y comprensivamente definido, «el modelo mental de perfección aplicado por el artífice á las producciones de las artes, entendiendo por perfección todo lo que, imitado por ellas, es capaz de excitar con la posible evidencia la imagen, idea ó afecto que cada uno se propone, según su fin é instrumento». Hay *belleza ideal* de pensamiento y de ejecución. La obra perfecta de arte debe reunir entrambas cualidades.

Si en esta doctrina no hay diferencia palpable entre Azara y Arteaga, sí la hay, y mucha, cuando

se trata de determinar el valor de las palabras *naturalista* é *idealista*, que ya desde el siglo XVII venían aplicándose á la pintura, y que Arteaga toma en un sentido más general. Azara, lo mismo que Mengs, á pesar de la profunda discordancia entre las opiniones metafísicas de uno y otro, habían fulminado las más acerbas censuras contra los cuadros de Velázquez y de las escuelas flamenca y holandesa, llamando á sus autores *servum pecus*, imitadores adocenados del natural, y negando que nunca en sus obras pudiera encontrarse la verdadera belleza, puesto que carecían del discernimiento necesario para distinguir lo bello de lo feo, y todo lo trasladaban por igual al lienzo. El P. Arteaga, cuyas doctrinas sobre el valor de la ejecución y sobre la legitimidad de las representaciones de lo feo conocemos ya, no podía canonizar tan extrañas herejías artísticas. Es más: desde su punto de vista tenía que negar la antinomia entre naturalismo é idealismo, y realmente la niega en la esfera de la teoría, concediendo sólo en autores diversos tendencias á uno ó á otro de esos procedimientos artísticos. «Un todo bello (escribe) debe componerse de partes integrantes que concurran cada una de por sí á acrecentar la Belleza. Por tanto, además del arquetipo de perfección, que resulta del conjunto de atributos que se hallan en un objeto, es necesario considerar también el modelo de perfección á que pueden reducirse los elementos que le componen. Así, en cualquiera producción de un artífice pueden concebirse dos géneros de belleza ideal, uno que resulta del modo con que supo coordinar las partes con relación al todo, otro de la habilidad con que dispuso

las partes relativamente á sí mismas..... No es posible que se dé obra alguna de arte donde no aparezca más ó menos uno de los mencionados géneros. *Las mejores y más perfectas son las que manifiestan amigablemente hermanados el uno con el otro. Es, por tanto, una preocupación, nacida de haber reflexionado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en «naturalistas» é «idealistas». Digo que es una preocupación, porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental, como tampoco hay naturalista que no añada mucho de ideal á sus retratos, por semejantes que los juzgue y cercanos al natural. De suerte que todo naturalista es idealista en la ejecución, como todo idealista debe ser necesariamente naturalista en la materia primitiva de su ejecución. Y si tiene algún fundamento esta «vulgar» deducción, no puede ser otro que el más ó el menos, esto es, la mayor ó menor porción de belleza ideal que cada uno introduce en sus perfecciones, ó el diferente género de belleza con que las exorna.* ¡Ya en tiempo del P. Arteaga era *vulgar* esta *novísima* cuestión del naturalismo, y se la declaraba inútil y sofística, ante un criterio estético superior! Si los españoles tuviésemos costumbre de leer nuestros libros, ¡cuántas sorpresas nos ahorraríamos!

V.—*Ideal en la Poesía.*—Consiste en perfeccionar la naturaleza, imitándola con el metro ó verso, que es su instrumento. Hay belleza ideal en las *acciones*, coordinando el argumento del poema por medio de la fábula ó máquina, de suerte que excite interés y maravilla: en las *costumbres*, recogiendo en un solo personaje las cualidades más eminentes en virtud ó

en vicio (por eso declara Arteaga, adelantándose á toda la crítica moderna, que D. Juan Tenorio, por ser carácter tan complejo, es *el carácter más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones*); (1) en la *sentencia*, atribuyendo á un personaje razonamientos y máximas mayores y más realzadas que las del común de las gentes (este género de ideal es el que prefieren Lucano y Corneille); en la *dicción*, escogiendo las palabras más adecuadas, combinándolas diestramente, etc. No todas las especies de ideal se hallan igualmente en todos los poemas. En el épico caben todos. En el didáctico no se admite sino en episodios el ideal *de costumbres*, etc. El de dicción debe entrar en todos, y él puede salvar obras en otros conceptos defectuosas.

VI.—*Ideal en la Pintura y Escultura.*—El autor anuncia que seguirá á Mengs, despojando sus opiniones del platonismo que en el original las envuelve. Hace oportunas consideraciones históricas sobre el genio estético de los griegos, sobre el sistema de la depuración de la forma, sobre la imitación de lo universal recomendada por Aristóteles, sobre el platonismo de los artífices del Renacimiento, y particularmente sobre la cierta idea de Rafael, que él hace coincidir con el sistema de la imitación fantástica. En todas las partes principales de la pintura cabe la belleza ideal: en la composición, en el

(1) ¡Cuán superior en esta parte el juicio de Arteaga al de Voltaire, que no encontraba en el *Convidado de piedra* más que «una monstruosa mezcla de bufonadas y de religión, un cúmulo de prodigios extravagantes»; ó al de Moratín, que condenaba la profunda concepción de Tirso como «repugnante á la sana crítica, y buena sólo para *la plebe ignorante y crédula!*»

diseño, en el claro-obscuro, en el colorido y en la expresión. La *composición* consta de *invención* en el todo y *disposición* en las partes. Lo ideal de la invención estriba *en elegir un argumento que no se halle en la naturaleza*, en elegirle tal que nos interese y agrade, y en revestirle de colores, figuras y circunstancias adecuadas á su especie y objeto. Arteaga confiesa su debilidad por las invenciones alegóricas en la pintura, ponderando como modelo de invención ideal el cuadro de la Calumnia que pintó, ó no pintó, Apeles, y que por ejercicio literario y sofístico nos describe Luciano; y aun imaginando él de su cosecha y proponiendo á los artistas ciertas representaciones simbólicas de los atributos del amor. Lo ideal de la disposición consiste en el orden y concierto de las figuras según su oficio y graduación (ejemplos: el cuadro de las bodas de Alejandro, descrito por el mismo Luciano; la Escuela de Atenas, de Rafael; la Apoteosis de Trajano, de Mengs).

El dibujo es aquella parte de la pintura que nos da el debido conocimiento de las formas de un cuerpo, ya dependan éstas del contorno, redondez y proporción de las partes entre sí y relativamente al todo, lo cual pertenece á la geometría ó á la anatomía, ya provenga del *modo de ver*, esto es, de la diversa reflexión de luz que ofrecen, ó del diverso ángulo visual bajo del que nuestros ojos las miran, lo cual pertenece á la perspectiva. La ciencia de las proporciones y de los contornos es lo que, hablando con exactitud, constituye el dibujo; la de la perspectiva pictórica forma lo que propiamente llamamos colorido y claro-obscuro. Su ideal consiste en dar á la belleza sobrenatural que quiere represen-

tarse la verdad y proporción de formas que corresponden á su naturaleza, escogiendo las más hermosas, las que mejor se concierten entre sí, y formar un todo más cumplido y perfecto. Esta especie de belleza tiene más lugar en asuntos divinos, alegóricos y mitológicos, que en los históricos ó en los retratos. Cristo, la Virgen, los ángeles, los Santos, las divinidades gentílicas, etc., deben representarse siempre con una hermosura superior á la naturaleza. Á la parte del diseño pertenece la gracia en los contornos. Arteaga tilda á Mengs de haber confundido teóricamente la gracia con la elegancia. La gracia ideal aplicada al diseño no es más que aquella disposición de formas en los contornos que presenta unidos, *en el mayor grado posible*, la facilidad, la elegancia y la variedad. Esto del *grado más perfecto posible* debe entenderse siempre de una manera relativa, conforme á la belleza que corresponde á cada objeto.

El *claro-obscuro* no es más que la diligente imitación de los efectos producidos por la luz y las sombras naturales en la superficie de los cuerpos. El influjo de lo ideal aquí consiste en elegir las masas de luz, las disposiciones de las sombras y las variaciones de unas y de otras que se reconozcan más á propósito para hermosear el objeto que se pinta; por último, en degradar oportunamente la luz.

Entra también lo *ideal* en el *colorido*, ya escogiendo en la naturaleza colores más ó menos fuertes, ya en el tono general del cuadro y en la armonía de las luces entre sí, correspondientes á la invención que reina en el todo y al carácter de las figuras. En esa parte, lo ideal es inferior á la naturaleza, y bri-

lla, por tanto, más en los asuntos de pura invención. Arteaga, siguiendo á Mengs, recomienda á Ticiano para el colorido y á Correggio para el claro-obscuro.

La *expresión* es aquella parte de la pintura que representa los movimientos del alma, sus pasiones é ideas, tanto las que excita la presencia de los objetos cuanto las que se muestran en el semblante y en las actitudes del cuerpo. Aquí lo ideal entra de dos maneras: la primera escogiendo entre los movimientos propios de las pasiones los más nobles, enérgicos, decisivos y adecuados á la persona y al argumento (ejemplos de los antiguos pintores, Arístides y Timomaco). La segunda manera consiste en dar á las figuras divinas y sobrenaturales aquellos lineamentos y rasgos que expresen las intenciones del alma, pero sin denotar los vicios y defectos de la humanidad. Cabe también lo ideal en otras partes secundarias de la pintura; v. gr.: forma de los ropajes, disposición de los grupos, etc.

VII.—*Ideal en la Música y en la Pantomima.*—En la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas: 1.°, porque su manera de imitar es indeterminada y genérica, razón que obliga á referir á un motivo ideal todas sus modulaciones; 2.°, por la particular obligación que tiene la música de halagar y deleitar los oídos; 3.°, por la mutación grave á que se sujetan los sonidos cuando pasan á formar intervalo armónico; 4.°, por la distribución de los tonos y semitonos, especialmente cuando éstos forman los modos mayor y menor, según las diversas escalas, cuya oportuna colocación no puede conseguirse sin el auxilio de signos (bemol, sostenido, becuadro, etc.) que no

existen en la naturaleza. La imitación de la naturaleza no es tan evidente y clara en ésta como en las demás artes. Es mayor el influjo del ideal en ella que en las artes plásticas. Imita la Música á la Naturaleza, pero la imita más obscuramente que las demás artes representativas, y esto con una sola parte, que es la melodía. La armonía no hace más que alterar la naturaleza, en vez de representarla, aprisionando el acento natural, reduciéndole á intervalo, y desechando toda inflexión que no sea *apreciable*, esto es, que no pueda tener lugar en el sistema músico. El mérito y dulzura no consiste en la *armonía*, sino en la *melodía*. La belleza de la armonía es absoluta, porque depende de las proporciones inalterables de unos sonidos con otros, y no comparativa, porque, no imitando nada de la naturaleza, no puede haber comparación entre el original y la copia. La imitación de la *melodía* consiste en pintar, con sucesión progresiva de sonidos agradables, los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha. Esta imitación puede ser directa ó indirecta.

La belleza ideal de la melodía estriba en el artificioso conjunto de las inflexiones más agradables de la voz humana, ó de las vibraciones más capaces de armonía que se reflectan de los cuerpos sonoros. En el *ritmo* hay mucho de ideal. *Ritmo* es la duración relativa de los sonidos que entran en una composición cantable. Consta de dos partes principales: la medida y el movimiento. La medida fija con exactitud el tiempo, y el tiempo, junto con el movimiento, determina la simetría. Hay, por tanto, *ritmos naturales* y *artificiales*. El natural existe en

todo cuerpo sonoro. *Ritmos artificiales* son los de la pintura y música. La música en su origen no tuvo otro *ritmo* que el de la poesía, y de aquí las ventajas de la prosodia clásica. Arteaga, enamorado del armónico maridaje que hacían entre los antiguos música y poesía, y aplicando á la música (lo mismo en este libro de Estética que en su historia de la ópera) un criterio excesivamente literario, declara la música moderna inferior á la antigua en ritmo y expresión. Dentro del arte moderno, toma partido, sin vacilar, por la música italiana contra la francesa, decidiendo así de plano la célebre controversia de los Glukistas y Piccinistas, tan encarnizada en su tiempo.

Aparte de la belleza ideal propia de cada una de las Artes, concibe nuestro Jesuita una belleza más alta, resultado del conjunto de todas ellas, unión perfecta de la Música, de la Poesía, de la Danza y de la Pantomima: ideal que realizaría la *ópera* «si una multitud de causas no contribuyera á estorbar los progresos del *drama músico* y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión». ¿No se ve apuntar aquí la concepción artístico-sintética que hoy llamaríamos *wagneriana*, y que aspira á la producción de un verdadero *Cosmos* estético en una obra sola?

El *ideal* de la danza y pantomima consiste en reunir y concretar los movimientos y actitudes del cuerpo humano, de suerte que produzcan un espectáculo agradable á la vista, etc. La imitación coreográfica está sujeta á los mismos principios de *expresión*, *ritmo*, etc., que la imitación musical y poética. Arteaga se proponía desarrollar estas ideas en

un tratado especial sobre la pantomima, pero no llegó á escribirle, quedando incompleta en este, como en tantos otros puntos, la verdadera enciclopedia estética, que meditaba, y de la cual quedan tan asombrosos ensayos.

VIII.—*Ideal de las cosas morales en cuanto son objeto de las artes de imitación.*—Hay belleza en los objetos morales, y cabe en ellos el ideal. De todas las pasiones humanas, la que más siente la influencia del ideal es el amor, porque la fantasía engrandece el objeto amado, formando de él un ídolo mental que la provoca al delirio, y reuniendo en él la suma de perfecciones esparcidas en los objetos de la naturaleza, por donde vienen á cobrar nueva vida todos los seres que rodean al objeto amado. En este calor y elevación de la fantasía consiste el amor platónico, cuya realidad es innegable, aunque él sea una pasión nada común ni ordinaria. Sólo en él se halla aquella hermosura ideal perfecta que levanta al hombre sobre la naturaleza común, y le hace libre de los bajos apetitos de la carne. De aquí nace la ventaja estética del Petrarca, en cotejo con los elegiacos latinos. Otra propiedad del amor es la actividad que tiene de transformar y convertir en sí mismo las acciones subalternas, aunque sean contrarias, y de hacerlas concurrir todas al enaltecimiento de la Belleza.

Arteaga admite también belleza en la *virtud*, sin confundir, por eso, los conceptos del orden ético con los del estético. Esta belleza puede hallarse, aunque no siempre se halle, ya en el ejercicio de una virtud particular, ya en el conjunto de todas. En el primer caso, se halla lo ideal de las acciones

heroicas; en el segundo, lo ideal del *vir sapiens* de los antiguos, y especialmente de los estoicos, que Arteaga considera como un verdadero tipo estético, á despecho de las opiniones contrarias de Merian, académico de Berlín.

IX. — *Causas de la tendencia del hombre hacia la belleza ideal.* — Estas causas son: 1.ª La facultad de abstraer, cuyo ejercicio consiste en aplicar la fuerza activa del alma á las propias sensaciones, en separar por medio de ella las ideas simples que se contienen en una concreta y los accidentes ó atributos de la substancia á que pertenecen, en transferir á un objeto las propiedades de otro, y en formar de estas abstracciones parciales un todo mental. Esta fuerza no es más que un acto de la atención que presta el alma á sí misma y á sus modificaciones. Esta abstracción se divide en *parcial*, *modal* y *universal*, según los motivos que la determinan. Además de estas abstracciones *sensibles* hay otras intelectuales, cuyo ministerio es separar las propiedades de las ideas abstractas del signo representativo á que van unidas. La operación del alma, cuando forma la belleza ideal, es idéntica á aquella otra con que forma las abstracciones sensibles. — 2.ª La perfectibilidad, natural en el hombre, y asimismo exclusiva de nuestra especie, dado que los animales muestran una conformidad de inclinaciones y una semejanza de obrar maravillosas. Por el contrario, la capacidad humana es una escala, de cuyas gradas no se sabe hasta ahora el número fijo. Esta propiedad de perfeccionarse es consecuencia de la facultad de abstraer, fundamento del lenguaje y de la escritura. El hombre se afana en suplir con la fantasía

la imperfección de los objetos naturales.—3.ª *El deseo de la propia felicidad* que siempre tiene mucho de ficticia y exige el concurso de lo ideal muy imperiosamente (de aquí la idolatría, las ficciones mitológicas, las fábulas, etc.)—4.ª *El principio del terror*, fundado en la misma propensión imaginativa que da formas grandiosas á los objetos que le infunden terror. Así, el infierno gentílico, como obra de pura imaginación, tiene, según Arteaga, indudables ventajas estéticas sobre el infierno cristiano.

X. — *Ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil.*—1.ª La imitación de lo ideal deleita más que la imitación servil. En la segunda se obliga el artífice á expresar, no sólo las virtudes de la naturaleza, sino también sus defectos, pues de otro modo no sería representación exacta. Y como los defectos desagradan por sí mismos, de aquí las ventajas de una imitación que represente á la naturaleza en su aspecto más ventajoso, ocultando á la vista sus ordinarias imperfecciones. Además de disimular los defectos, la imitación de lo ideal tiene la ventaja de reunir en un solo cuadro los puntos más favorables y oportunos para hacer resaltar su original. Lo ideal excita más novedad de sensaciones que lo natural.—2.ª *Contiene más instrucción y moralidad.* La instrucción puede consistir, ó en el número de propiedades físicas y morales que nos descubre en la naturaleza (en lo cual es grande la ventaja de la imitación de lo ideal, que nos muestra, á más de las perfecciones existentes, las posibles, no ya las del individuo, sino las de la especie), ó en la esencia de dichas verdades más ó menos conducentes para nuestra dirección moral, porque

la imagen de la naturaleza artísticamente idealizada, nos da nociones más claras de la perfección, purifica de defectos la naturaleza de los individuos, «pintándolos, no precisamente como son, sino como serían si el Autor de lo creado no hubiese dejado libre el curso y efecto de las causas segundas en la regulación de los particulares». Las artes, corrigiendo este influjo, reducen los individuos á la idea arquetipa y primitiva de lo bello. Por eso Aristóteles llamó á la poesía *más importante y filosófica que la historia*. Arteaga traduce el texto con toda exactitud, rechazando el *más verdadero* que entonces interpretaban algunos.

XI.— *Continuación del mismo argumento. Ventajas de lo ideal.*— Lo ideal dilata el poder de la naturaleza y nos inspira mayor confianza en nuestras propias fuerzas. Si las artes imitativas se limitaran á la representación exacta del natural, y no se remontasen hasta las encumbradas regiones de la belleza, quedaría ociosa y poco menos que inútil en nosotros aquella facultad activa y trascendental que se llama imaginación, é ignoraríamos un gran número de propiedades en la naturaleza.

La expresión de lo sublime es más fácil y frecuente en la imitación de lo ideal que en la de lo natural. Arteaga no investiga la esencia de lo sublime aunque de paso le describe (y no mal), por sus efectos, mostrándose en esto, como en todo, muy superior á Burke. «Produce el efecto de la sublimidad la presencia de un objeto cuyo poder y fuerzas, excediendo á nuestra capacidad, nos le representa como una naturaleza excesivamente superior á la nuestra.» Es una explicación bastante aná-

loga á la de Silvain («sublime es lo que produce el efecto de lo infinito»), y no muy distante de la de Kant («discordancia entre la idea de totalidad absoluta y la facultad de estimar la magnitud sensible»). Aun circunscribiéndose Arteaga á la contemplación de la belleza artística, escoge bien sus ejemplos, y analiza de un modo admirable el ελελιξεν ὄλύμπον de Homero, burlándose de la ridícula traducción del abate Ceruti.

XII.—*Se desatan varios reparos contra la belleza ideal.*—No es quimérica: no es un ente de razón ni un producto infundado del capricho ó de la fantasía. La hermosura ideal no contradice á la imitación de la naturaleza, antes es su perfección y complemento, como que tiene en la naturaleza su base. *El primero y principal blanco de las artes es imitar la naturaleza; el segundo hermosearla, y no puede llegarse á éste sin haber pasado por aquél*, ó, lo que es lo mismo, el realismo es el *medio*, y el idealismo el *fin*. Si el objeto imitado es absoluta y soberanamente bello, demás está el hermosearle, y aun hay casos raros en que la belleza natural es de tal perfección, que el arte no alcanza á imitarla. La naturaleza existente ha de anteponerse á lo ideal, y no sustituir á la nativa hermosura de las cosas las invenciones de la propia fantasía.

Lo ideal no debe ser más que un suplemento de lo natural. No hallando la perfección moral ó física en los objetos, debemos buscarla en el concepto mental del artífice. No es cierto, como afirmaba Luzán, que sea imposible perfeccionar en la imitación los objetos materiales por haberlos hecho su divino Autor tales como debieran ser. No todos los obje-

tos del mismo orden tienen la misma perfección; y cabe que el arte se la dé, aun sin apartarse nunca de la observación de la naturaleza. El primer suplemento á esta observación es el estudio de los modelos, que debe cursar el artífice antes de abandonarse al propio ideal.

Pero no imaginemos ni por un momento que el sistemático y consecuente *idealismo subjetivo* de Arteaga (que tal es la verdadera calificación que conviene á su doctrina) le arrastre nunca á las absurdas intolerancias que hemos visto en Mengs y en Azara, respecto del arte naturalista de diversas naciones y períodos. Arteaga, con criterio muy superior al de los más adelantados críticos franceses de su tiempo, y sólo comparable con el de algunos alemanes, sabe encontrar y admirar la belleza donde quiera que se halle. Así le vemos apartarse por completo de sus amigos de Roma, al defender con poderoso espíritu que *no es ni puede ser jamás una tacha* para Velázquez, Murillo, Ribera y los flamencos y holandeses la calificación de *naturalistas*, y que si alguna censura envuelve, debe aplicarse sólo á aquellos casos en que «la imitación de lo ideal debiera anteponerse á la de lo natural, en lo que, así como sería falta de juicio y sobra de temeridad el asegurar que los españoles han delinquido siempre, así también sería preocupación y pedantería el defender que no han pecado jamás». Aplicando á la literatura los mismos principios, no duda en hacer la más ardiente apología de Shakespeare, «cuya pluma retrató con tal evidencia las pasiones y los caracteres de los hombres, que parece negado á la humana capacidad el ir más adelante». «Su fecundidad admira, no menos

que la variedad de sus retratos, los cuales jamás se confunden unos con otros, y todos muestran energía de pincel, superior á la que se observa en los demás poetas, con la diferencia de que éstos añaden mucho de propia imaginación á sus pinturas, y *Shakespeare parece el intérprete de la naturaleza, destinado por ella á ser el espejo que represente con puntualidad sus movimientos más imperceptibles.»* Y aun reconociendo los defectos reales del gran dramaturgo inglés y aquellos otros convencionales que arbitrariamente le achacaba la poética neoclásica por supuestas infracciones á sus reglas, todavía, contrapesados estos lunares con sus infinitas y sublimes excelencias, hallaba en Shakespeare *un ingenio mucho más original y fecundo que el de los dramáticos franceses.* ¡Qué progreso representa esta crítica, á la cual hoy mismo puede añadirse poco, sobre aquella otra puramente teórica y externa de que daban ejemplo Voltaire en su *Carta á la Academia Francesa*, y Moratín en sus notas al *Hamlet!*

Claro es que á nuestros dramáticos del siglo décimoséptimo no había de faltarles en el tribunal del P. Arteaga la indulgencia que tan liberalmente otorgaba á Shakespeare. «Podemos afirmar (escribe) que el teatro español es como las minas del Potosí, donde, á vueltas de mucha escoria, hay plata para abastecer á todo un continente.» Ni tampoco cae en el error de considerar el teatro español como exclusivamente naturalista: «siguieron un *ideal* (dice), pero no bien fundado ni entendido, *porque no le fundaron sobre las reglas de una naturaleza universal»*, sino sobre otra local y transitoria; y carecieron muchas veces de tino para separar lo bueno de lo malo,

ó, contentos con lo bueno, no aspiraron á lo mejor. Artista perfecto es para Arteaga el que sabe juntar en amigable proporción el estudio de la naturaleza con el de la hermosura ideal.

Como si no bastasen todos los rasgos de genio crítico hasta ahora registrados para hacer eternamente memorable el libro de Arteaga y darle la palma entre todos nuestros estéticos del siglo XVIII, fácilmente se la daríamos por el sólo hecho de haber concebido el gigantesco *plan de una obra nueva sobre las artes de imitación*, con el cual, menudamente expuesto, corona sus investigaciones. Nada menos se proponía que aplicar sus tesis doctrinales á la historia crítica de todas las artes, examinando las causas que producen, modifican ó perfeccionan la expresión en las artes imitativas, tomándolas de las facultades naturales del hombre, y basándolas en principios filosóficos. Esta obra había de dividirse en cinco tratados ó discursos sobre las materias siguientes:

«En el primer tratado, remontándose al origen de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, se razonará sobre las relaciones intrínsecas puestas por la naturaleza entre nuestros sentidos, así interiores como exteriores, y los objetos del universo que sirven de materia á la imitación; en donde se hará ver demostrativamente que todas ellas tienen su pricipio en la sensibilidad física del hombre y su física organización, sin las cuales no hubiera dolor, deleite, artes, ni letras.

»En el segundo se hablará largamente de la materia primitiva de la imitación en todas y en cada una de las artes; esto es, de los signos naturales y

de los de convención, de su mayor ó menor aptitud y energía, como también del origen de las lenguas, consideradas como fundamento de la armonía, de la melodía y de la expresión.

»El tercer capítulo abrazará lo *icástico* de las bellas artes y de las bellas letras; esto es, las copiosas fuentes de expresión que traen su origen de la fantasía, y los medios propios de cada facultad imitativa para aprovecharse de ellas.

»El cuarto versará sobre lo *patético*, ó, lo que es lo mismo, sobre el influjo de la humana sensibilidad y de las pasiones en la expresión. Se indicarán las diversas sendas que las artes toman para llegar á excitarlas, y se evidenciará que el deleite que éstas nos ocasionan nace de dos solas leyes simplicísimas, que son *huir del dolor* y *seguir el placer*, con cuyas reglas se establecerá la filosofía del estilo, rectificando y generalizando lo que sobre este importantísimo punto nos dejaron escrito los antiguos.

»Después de haber averiguado en los cuatro tratados antecedentes el influjo de las causas intrínsecas, se pasará á examinar el de las causas extrínsecas. En él se expondrán por extenso las cuestiones sobre la acción del clima en los ingenios y en la manera de representar los objetos: cómo las diversas religiones alteran, perfeccionan ó modifican el gusto: hasta qué punto contribuyen para el mismo efecto los diversos sistemas de moral, de legislación y de gobierno; y qué parte tengan las opiniones políticas, las conquistas, el espíritu que reina en la sociedad, el espíritu filosófico, el comercio, el lujo, la aplicación de las mujeres, el trato con ellas,

los que se llaman Mecenas, la moda, con las demás circunstancias accidentales y pasajeras.»

Tal es en sus líneas generales el plan concebido por el Jesuíta madrileño, de quien podemos afirmar, sin que la devoción á la ciencia patria nos ciegue, que presintió y adivinó todo el prodigioso desarrollo que la historia del arte y de la civilización había de alcanzar en nuestros días, ya desde el punto de vista interno y psicológico, ya desde el naturalista y externo, ya, finalmente, desde el punto de vista social, religioso y político, puesto que en el programa que hemos trasladado ni uno sólo falta de los aspectos nuevos y luminosos que nos ha revelado la moderna crítica histórica y trascendental. En él se sustituye la antigua tiranía de mecánicos preceptos violentamente aplicados á todo tiempo y lugar, con la apreciación legítima y compleja de las múltiples causas que influyen en la producción artística, comenzando por el suelo y por el clima, y acabando por las concepciones teológicas y cosmológicas del autor. ¡Qué hace Taine (pongo por caso) en la introducción á su magnífica *Historia de la literatura inglesa*, y aun en todo el proceso de su libro, sino realizar experimentalmente en una particular literatura los *desiderata* del P. Arteaga! Para abrir á los ojos de éste tan amplias perspectivas, sirvió mucho (no hay duda en ello) el ejemplo de su compañero de hábito, el Padre Andrés, que había emprendido nada menos que la historia universal de los conocimientos humanos, ó, como él decía, de *toda la literatura*, tomada esta palabra en su acepción vastísima, puesto que el P. Andrés confundía las obras científicas con las literarias, y no había encontrado aún la caracterís-

tica que separa una obra estética de cualquiera otra manifestación de la actividad humana. Por otra parte, Winckelmann, con muy superior espíritu, había abierto el inmenso cauce de la historia del arte antiguo, y Arteaga sintió más que ningún otro su influencia. Pero con ella se amalgamaron otras muchas y de diversa índole, á las cuales prestaba fácil acceso la rica y variada cultura del Jesuíta castellano, y el conocimiento que poseía de todas las lenguas cultas de Europa; permitiéndole citar oportunamente, y aprovechar en sus originales, lo mismo las obras de Batteux, Voltaire, Marmontel, Diderot y Falconet, que las de Gravina y Milizia; así las de Hutchesson, Adam Smith, Web y Richardson, como el *Ensayo filosófico sobre las relaciones entre las letras humanas y las bellas artes*, de Mendelssohn, ó las *Reflexiones* de Hagedorn *sobre la Pintura*, salpicando además su texto de oportunas citas de poetas extranjeros, sin excluir á los que entonces eran más recientes y más preludiaban el advenimiento de las escuelas novísimas, como el suizo Haller en sus odas, y Klopstock en su *Messiada* (1). Sin temor puede decirse que la obra de Arteaga nos pone de-

---

(1) ¿Conoció á Lessing? Para mí no tiene duda. Léanse las páginas 46, 47 y 48 de las *Investigaciones*, en que Arteaga refuta las opiniones de Milizia sobre el Laoconte, y se verá un trasunto fiel del libro inmortal del crítico de Hamburgo, así en lo que respecta á negar la supuesta impasibilidad de Laoconte, como en la manera de exponer las diferencias entre la imitación *permanente* de las artes plásticas y la imitación *sucesiva* de la poesía. Arteaga enseña, copiando á Lessing, que el antiguo escultor, debiendo representar un solo momento en la fisonomía, escogió el de la mayor belleza, y que desnudó á Laoconte de sus ropas sacerdotales *por manifestar mejor*

lante de los ojos exactísimamente, aunque en compendio, el estado de la ciencia antes de Kant, con verdaderas adivinaciones de lo futuro. Si el impulso hubiera continuado y el libro de Arteaga hubiese producido sus naturales frutos, sin interrumpirse la comunicación intelectual de nuestros estéticos con los de fuera, la renovación literaria se habría verificada en España más de treinta años antes, y no con un carácter puramente instintivo y romántico, sino con un sentido racional y científico. Por desgracia, la invasión francesa y el cúmulo de desastres que la acompañaron y siguieron, vino á matar en flor todas las esperanzas de cultura que nos daban los últimos años del siglo XVIII, verificándose en este, como en todos los estudios, un tan lamentable retroceso, que á los españoles modernos nos ha sido preciso volver á empezarlo todo; y esto sin continuidad, sin tradición y sin plan fijo, errantes entre un fárrago de doctrinas superficialmente conocidas, para alcanzar después de todo un nivel quizá inferior al que alcanzan los buenos libros españoles del tiempo de Carlos III, época, si pobre para el arte, nada perdida ni estéril para la ciencia.

---

el primor del cincel en lo desnudo, aunque esto fuera contrario á la verosimilitud, porque «el fin de las artes no es copiar exacta y precisamente la belleza individual, sino imitarla con una materia ó instrumento determinado».

Ahora bien: citando Arteaga con tanta religiosidad á todos sus autores para cosas de mucha menor importancia, ¿por qué no confiesa haber tomado de Lessing ideas tan fundamentales? Yo no puedo atinar más que con una causa: el recelo de desagradar á su amigo Winckelmann, declarándose secuaz de quien tanto le había combatido. De todas maneras, el hecho es curioso y digno de observación.

Ni fué el P. Arteaga el único miembro de aquella gloriosa emigración jesuítica, en quien el espectáculo de la dulce Ausonia abrió los ojos á la contemplación de toda belleza artística. Prescindiendo de los padres Andrés, Eximeno, Requeno, etc., cuyos méritos serán quilatados en otros lugares, aún debe hacerse mención de otros tres estéticos jesuitas, el P. Joaquín Millas, aragonés, el P. Ceris y Gelabert, valenciano, y el P. Márquez, mejicano.

El P. Joaquín Millas, natural de Zaragoza (1746), misionero en el Paraguay y en el Tucumán, y catedrático de Metafísica en el colegio Real de San Pedro de la ciudad de Placencia (en Italia), era un psicologista fervoroso, pero más inclinado, como Arteaga, á los principios de la escuela escocesa que á los de Condillac. Para él, la observación del hombre (*hominis contemplatio*) era el fundamento de la filosofía; y no tenía reparo en aceptar la duda cartesiana y patrocinar el método analítico. De estas sus tendencias eclécticas dió larga muestra en su *Introductio ad metaphysicas disciplinas* (1798), y en varios escritos de índole principalmente estética. El más importante es el que lleva por título *Del único principio que despierta y forma la razón, el buen gusto y la virtud en la educación literaria* (1). Esta obra, que sólo conocemos por breves extractos, y que mereció los elogios de Tiraboschi en el tomo xxxv de los *Diarios* de Módena, tiene el alto objeto de *edu-*

(1) La primera parte se imprimió en Mantua, 1786, dividida en dos tomos, el primero de 236 págs., y el segundo de 280. La segunda parte en Bolonia, 1788 (283 páginas, 8.º mayor), y en gran parte es una refutación del *Emilio* de Rousseau. (Vide Latassa, *Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses.*)

car armónicamente todas las facultades del espíritu, tomando por criterio la *íntima observación de sus facultades* y *el enlace entre la mente y el corazón humano.* El segundo tomo se ocupa muy especialmente en el examen de la literatura griega, que el autor prefería á la latina por motivos muy semejantes á los que universalmente recibe la crítica moderna. Con no menor acierto discurre sobre la influencia de la filosofía en el arte heleno. Ni dedica menos atención á los italianos, elogiando á Boccaccio por haberse separado de la monotonía petrarquista, y estudiando atentamente las causas de la decadencia de aquella literatura. En la segunda parte de su libro se manifiesta inclinado á la teoría del arte *docente.* Publicó además un tratadillo de *Armonia General de las Bellas Artes* (1), inculcando el principio de la *sobria regularidad*, y mostrando en ejemplos de Virgilio la poesía como pintura y la poesía como música. Azara gustaba mucho de este libro.

Todavía hemos sido menos afortunados en nuestras pesquisas para indagar el paradero de la obra de Estética, al parecer voluminosa, que compuso el abate Ceris y Gelabert (1743-1795), entre los Árcades *Aglauro Edetano*, con el título de *Espíritu de*

(1) *Saggio sopra i tre generi di Poesia, in cui Virgilio si acquistò il titolo di Principe, con un confronto dei Greci e degl'Itali poeti... Mantova*, 1785, *nella Stamperia di Giuseppe Braglia*, 160 págs. 8.° (Comprende, además de la *Armonia* ya citada, una serie de comparaciones entre Virgilio, Teócrito y Sannázaro como poetas bucólicos; Virgilio, Hesiodo y Luis Alamanni, como poetas geórgicos; Homero, Virgilio, Ariosto y el Tasso, como poetas épicos.)

— *Discurso sobre los caracteres del estilo poético italiano.* (Verona, 48 págs., 8.° mayor. — Tirada de 300 ejemplares que costeó el Conde Giulliari.)

las Bellas Artes y Letras, ó entretenimientos domésticos..... desaprobando las investigaciones filosóficas de un moderno autor sobre las bellezas ideales prototipas, tres tomos en 8.°, que el bibliógrafo Fuster (1) da por existentes en su tiempo (1827), en poder de un sobrino del autor. Si, como parece por lo de *investigaciones* y lo de *belleza ideal*, esta obra era una refutación de la de Arteaga, debía de ofrecer algún interés, y quizá su autor se inclinaría al *idealismo objetivo* de los platónicos del Renacimiento italiano. Pero todas éstas no pasan de conjeturas, quizá infundadas, pues todo lo que hemos podido hallar sobre este punto es una carta del abate Ceris al Príncipe de la Paz (fecha en Ferrara, 15 de Junio de 1794) solicitando su protección para imprimir el libro de *La razón de la belleza en las nobles artes y en las bellas letras*, «cuyo objeto se reduce á indagar por vías filosóficas cuál sea el objeto de la imitación en la Pintura, Escultura, Música, Danza y Poesía» (2). El padre Ceris no carecía de ingenio y de buen gusto literario. Escribió versos castellanos fáciles y graciosos, tradujo las elegías de Tibulo y de Propercio, y dejó manuscrita una disertación sobre la poesía lírica.

De otro jesuíta, D. Pedro Márquez, á quien volveremos á encontrar entre los ilustradores de la antigua arquitectura, conocemos un discurso *sobre lo bello en general*, estampado en Madrid (1801), pero, al parecer, tan poco leido que ni siquiera hace

(1) *Biblioteca Valenciana*, tomo II, pág. 164.

(2) Archivo central de Alcalá de Henares. — Copia en la colección del Sr. Barbieri.

mención de él el diligente Beristain, al tratar de otras obras de su autor en la *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional* (1). Este discurso sólo es notable por la confusión de ideas que en él reina. Define la belleza «aquello en que el espíritu se complace», confundiéndola con el agrado, y distingue tres géneros de objetos agradables. Los del olfato, gusto y tacto, que forman la primera clase, no pueden en rigor llamarse bellos, pero pueden espiritualizarse ó *trasmudarse* en objeto del espíritu. Á la segunda clase pertenecen los objetos de la vista y del oído. Á la tercera los que *se perciben inmediatamente por las potencias espirituales sin que sea necesaria la intervención de los sentidos.* Sólo éstos y los anteriores pueden llamarse bellos, porque bello es lo que causa placer al espíritu. En los objetos bellos van siempre unidas las dos cualidades de *verdad* y *bondad.*

Ya se ve cuán lejos está Márquez de la teoría de Arteaga, y aun de toda racional Estética. Llega á usar como sinónimos las palabras *belleza*, *verdad* y *bien*, y sobre esta confusión ilógica discurre del modo siguiente: «Lo bello es bueno; *luego los actos de amor y gozo con que la voluntad abraza el bien presente, serán los mismos con que percibirá lo bello.* Es también verdadero; *luego cualquiera de los actos con que el entendimiento conoce las verdades será á propósito para la percepción de lo bello por parte de esta po-*

(1) *Sobre lo bello en general. Discurso de D. Pedro Márquez, presbítero, socio de las Academias de Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia, á un amigo..... En la oficina del Diario, año* 1801; 31 páginas.

tencia.» Por ejemplo, las demostraciones matemáticas. ¡Cuán prolífico es el error, y cuán ineludibles sus consecuencias! «Cualquiera de los actos del entendimiento (prosigue) puede concurrir á la percepción de la belleza, con tal que en ellos se presente á la voluntad el objeto bello como bueno y como verdadero..... Basta una simple aprensión de que el objeto es conforme á lo bueno y verdadero, y aun basta muchas veces aquello que llamamos instinto..... Los objetos, para ser bellos, han de conformarse á los principios de bondad y de verdad..... Las formas perfectas que el arte ó la naturaleza presentan á nuestros ojos, en tanto son bellas, en cuanto, pasando sus ideas por los órganos, y llegando á nuestro espíritu, éste, con las acciones de sus potencias, reconoce en ellas las cualidades de verdad y belleza, conformes á las leyes de la naturaleza y del arte.»

El espíritu es sólo quien goza el placer de la belleza. La percepción de ésta es de dos modos: interna y externa. Es interna la que proviene *de los principios que nos son innatos*, ó que influyen en nosotros, *sin que precedan discursos ni raciocinios formados*.

En las últimas páginas de su discurso parece como que el P. Márquez vuelve sobre sí, y comprende que en la belleza debe de haber cierta *incógnita cualidad*, independiente de la verdad y del bien. Esta *incógnita* cualidad la busca en la regularidad, en la novedad, etc., y no encontrándose satisfecho con ninguna de estas explicaciones, acaba por referirla *á la perfección*, *que se muestra como nueva*, de uno de dos modos: ó presentando sucesivamente

sus cualidades, ó reconociéndolas el espíritu unas después de otras. «La *perfección* y *novedad* del objeto perfecto, y el movimiento del espíritu hacia lo agradable, son los dos requisitos necesarios en el asunto de la percepción de la belleza, cualquiera que ésta sea.»

El discurso termina con estas palabras, que parecen arrancadas de un diálogo de Platón: «Felices, por tanto, llamemos desde ahora á los que sepan gustar, no de los objetos puramente sensibles, sino de los que, aunque sea por la vista y oído, comunican su verdadera belleza; pero más felices los que sepan hallar placer en los objetos espiritualizados, y tanto más, cuanto estos objetos se acerquen más á la fuente y origen de la verdad y del bien, puesto que en razón de lo que posean ó participen de estas cualidades, se hallarán constituídos en mayor y más alto grado de belleza, hasta llegar al infinito.»

Antítesis perfecta de este discurso archiidealista y ontologista es la *Disertación sobre la belleza ideal de la Pintura: su autor D. Guillermo Lameyra* (1), publicada en 1790. El autor, en són de ilustrar y comentar á Mengs, le impugna en sentido sensualista análogo al de Azara. «Que exista la belleza ideal, no puede asegurarse, porque no la hay fuera de la mente..... Si existiese en alguna obra humana, ya no sería ideal, puesto que, copiándola, se adquiere la manera de obrar en las artes con belleza, y entonces sería demostrable, tendría reglas, y, en fin, no sería abstracta..... La belleza ideal no es otra cosa que la buena elección de partes entre las varias que

(1) En 4.°, 32 páginas. Madrid, por Ortega é hijos de Ibarra, 1790.

ofrece la naturaleza, para formar una cosa (si no perfecta) que tenga menos imperfecciones que las que muestran por lo general las obras de los artífices..... La belleza ideal en pintores y escultores no es otra cosa que una noción intelectual para *elegir* lo más perfecto de la naturaleza. Por tanto, es más electiva que ideal: es ideal en cuanto al entendimiento del artífice, y electiva en cuanto á la forma de la obra..... Una obra bella tendrá tanto de ideal cuanto tuviere de electiva. Pues si el artífice consiguió *formar en su mente* la proporción del todo con sus partes en el dibujo, la belleza del colorido, la gracia en la actitud, la expresión en cada figura según el carácter que representa, también le ministró la naturaleza modelos que le ayudasen á formar la idea, y materia donde pudiese imprimir los entusiasmos de su imaginación; le contribuyeron los tres reinos, animal, vegetal y mineral, conceptos con que adornase y explicase sus pensamientos; últimamente, *le dieron la principal noción de la belleza.*»

En suma: Lameyra es partidario del sistema de la selección ó depuración de las formas, y no admite más que una *belleza ideal electiva,* que él define «operación del entendimiento, noción intelectual para elegir lo más perfecto en la naturaleza».

Sobre este discurso se publicaron unas ingeniosas observaciones en el *Memorial Literario*, excelente periódico de entonces. Para probar que «la belleza ideal no es vanidad aérea, ilusión fantástica ó sueño de calenturiento», como el autor de la disertación pretendía, hacen notar los redactores que «la perfección elegida de la naturaleza por un acto del

entendimiento será la belleza elegida, ó, lo que es lo mismo, belleza ideal, *puesto que es idea de la belleza que existe en el entendimiento, abstraída de la naturaleza sensible*».

Al movimiento de la cultura estética excitado por estas producciones originales de muy desigual mérito, se juntaban las versiones, bastante frecuentes, de los más notables trabajos de la antigüedad y de las naciones extrañas sobre la teoría y razón filosófica del arte. Mencionaré algunos, sin la pretensión de enumerarlos todos.

El libro atribuído al maestro de la reina Zenobia *sobre lo sublime*, ó más bien *sobre lo elevado*, no había merecido de ninguno de nuestros helenistas del buen tiempo que le trasladasen á lengua castellana. Al fin apareció en una pésima y descuidada versión, impresa en Madrid en 1770 por D. Manuel Pérez Valderrábano, profesor moralista de Palencia, ó más bien por D. Domingo Largo, natural de Rioseco y canónigo palentino, el cual, así en esta como en otras obras suyas (v. gr., en su perverso poema *Angelomaquia ó caída de Luzbel*), gustó por buenos respetos de disfrazarse con el nombre de Valderrábano, que era un estudiantón, paje ó fámulo suyo. Bien hizo el bueno del canónigo en no dar la cara, porque realmente su libro no es traducción de Longino, sino de Boileau, y él mismo confiesa que no se le ocurrió mirar el texto griego (ó más bien la imperfecta versión latina de Tolio) hasta que tenía concluído su trabajo; y por más que jure y perjure que le enmendó después en muchas cosas hasta el punto de rehacerle, basta comparar ambos traslados, francés y castellano, para conven-

cerse de que son uno mismo con palabras diferentes. Valderrábano, ó sea el canónigo Largo, tenía conocimiento muy superficial de la lengua griega, y era incapaz de traducir el texto de un retórico tan erizado de dificultades como Longino. Cuantos defectos de inteligencia del original hay en Boileau, han pasado punto por punto á Valderrábano, y además los versos castellanos en que quiere traducir los ejemplos de Longino son de lo más infeliz que puede verse. De algunos de ellos se aprovechó con poco escrúpulo y peor gusto D. Agustín García de Arrieta, que en 1803 volvió á traducir por tabla *Lo Sublime* de Longino, ó sea de Boileau, incorporándole en el tomo VII de su versión aumentada de los *Principios Filosóficos de Literatura* del abate Batteux. Este Longino todavía es inferior al de Valderrábano. Siquiera éste sabía el castellano, que había mamado en la leche; pero Arrieta le había olvidado de todo punto, y llena su traducción de los barbarismos más enormes, hablando, v. gr., de *pensamientos «lurdos»* (lourds), y otras cosas á este tenor.

Así y todo, el libro de Longino se leía mucho en las aulas de Retórica, y no faltó quien tratase de refundirle (á pesar de su corto volumen) para mayor comodidad de los estudiantes. Hízolo el P. Basilio Bogiero, de las Escuelas Pías de Zaragoza, más célebre por su heroica muerte que por sus versos infelices y prosaicos, aunque en su tiempo se los celebraron mucho. El P. Bogiero publicó en 1782 el *Tratado de lo sublime, que compuso el filósofo Longino, secretario de Zenobia, reyna de Palmira.* Tampoco este tratado es el de Longino, sino el de Boileau, á quien sigue hasta en la división, completamente ar-

bitraria, de los capítulos, si bien extractándolos y reduciéndolos todos á mucho menor espacio: los ejemplos están traducidos en prosa castellana.

Todas estas desgraciadas é indirectas versiones nos valieron, al fin, una *directa* y excelente. Hízola uno de los más doctos helenistas del primer tercio de nuestro siglo, el cura de Medina Sidonia, D. Miguel José Moreno, y ha permanecido inédita hasta nuestros días, aunque mereció grandes elogios de Martínez de la Rosa y D. Juan Nicasio Gallego. Al fin la *Sociedad de Bibliófilos Andaluces* ha tenido el buen acuerdo de imprimirla (1). Es trabajo notabilísimo, dada su época, y hoy mismo puede sacarse de él no poco provecho. Moreno, que sabía perfectamente el griego y tradujo con mucha valentía en octavas reales algunos cantos de la *Iliada*, se había preparado con toda formalidad para su tarea, dejando á un lado el infiel *rifacimento* de Boileau, y yéndose derecho al texto original, del cual vió y cotejó cuantas ediciones pudo, para notar las variantes y elegir entre ellas, fijándose especialmente en la de Juan Hudson (1710), en la de Zacarías Peark (1724), en la de Samuel Moro (1769); pero no pudo haber á las manos, y bien se lamenta de ello, la de C. Enrique Heinck, que era la mejor publicada hasta su tiempo. De esta manera entró (como él dice) «en el oscuro y sagrado penetral de Longino», á quien, no sólo tradujo con singular fidelidad, sino que le

(1) *Tratado de la sublimidad, traducido fielmente del griego de Dionisio Casio Longino, por D. Miguel José Moreno.*—Sevilla imprenta y librería española y extranjera de D. Rafael Tarascó, 1881, 4.°

comentó en una serie de notas filológicas, destinadas las más á poner de manifiesto errores cometidos por Boileau y sus copistas españoles. Fué de los primeros en notar que la obra atribuída á Longino de ninguna suerte podía considerarse como un tratado sobre los rasgos y pensamientos sublimes, sino como una disertación retórica sobre aquel género de estilo apellidado por los antiguos *sublime* ó *elevado*, en oposición al estilo *medio* y al *ínfimo*. Estimando el opúsculo de Longino por lo que realmente es, quiero decir, por un excelente tratado de la elocución, trató de convertirle en retórica española, añadiendo á cada uno de los capítulos un comentario en que aplica á nuestra literatura los preceptos del retórico alejandrino, con abundante y selecta copia de ejemplos de nuestros prosistas y poetas de los dos siglos de oro, manifestando singular afición á Quevedo, á Lope de Vega y al doctor Valbuena, lo cual prueba su gusto independiente y español á toda ley, fortificado por el trato y comunicación amistosa que tuvo con D. Bartolomé Gallardo, que le dedicó su *Carta sobre el asonante*. En los modernos le parecía «todo muerto, todo pobreza».

Los editores del *Memorial Literario* insertaron en el tomo IX (1) de su publicación (1795) un extracto tan extenso del *Tratado de la Belleza*, del P. André, que casi puede considerarse como traducción abreviada.

Para el tomo III, las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (1804), órgano de la tertulia de

(1) Páginas 27 y 55.

Quintana, tradujo del inglés D. José Luis Munárriz el *Ensayo* de Addisson *sobre los placeres de la imaginación* (1). El mismo Munárriz publicó en cuatro tomos una versión, ó más bien refundición, de las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair, y casi simultáneamente apareció otra de los *Principios de Literatura* de Batteux, hecha por don Agustín García de Arrieta.

Estas dos obras, publicadas como en competencia, se disputaron el favor de los principales bandos ó parcialidades en que nuestra literatura se dividía á principios de este siglo, promoviendo acres y encarnizadas polémicas, no tanto por el respectivo valor de sus doctrinas estéticas (de las cuales ya en la introducción de este tratado queda dicho lo bastante), como por las notas, escolios y aditamentos que cada traductor puso á su versión, valiéndose, ya de sus propios estudios, ya, con más frecuencia, de la pluma de sus amigos. Estas adiciones se referían á la literatura española, distinguiéndose (como veremos en sazón más oportuna) las de Arrieta por su espíritu de benevolencia hacia la antigua poesía española, y las de Munárriz por cierta petulante desestimación de ella, á lo menos en autores y obras del siglo XVI, tenidas hasta entonces por modelos intachables de gusto. *Inde irae.* El grupo que acaudillaban Quintana y Cienfuegos, y que venía á ser la última evolución de la escuela salmantina informada ya de un poderoso espíritu enciclopedista y revolucionario, tomó por bandera las *Lecciones de Blair*, en cuyos suplementos el mismo Quintana y el mis-

(1) Tomo III, páginas 27, 82 y 159.

mo Cienfuegos, y además Sánchez Barbero y otros, habían puesto la mano. Los adversarios de Quintana, es decir, el grupo acaudillado por Moratín el hijo, se dieron, por espíritu de contradicción, á patrocinar al infeliz traductor del Batteux, pero sin ayudarle con otro más positivo servicio que con decir pestes de la traducción de Blair, que ciertamente las merecía todas, ni más ni menos que la de su rival, pudiendo tenerse una y otra por pésimas entre las malas de aquel siglo. El traductor de Batteux, por ejemplo, interpreta *le ramage des oiseaux* «el ramaje de los pájaros», y el *qu'il mourût* de Corneille le traduce de esta manera inverosímil y elíptica: «Murió» (!). El traductor del Blair era hombre de más letras que su competidor, y no incurre en tan garrafales desatinos; pero sabía tan medianamente la lengua de que traducía, que llega á escribir frases sin sentido, como ésta: «Shakespeare era naturalmente instruído»; y otras cosas las dejó tan en inglés como se estaban, v. gr., *los tensos de los verbos*. Debemos advertir, sin embargo, que muchos de los neologismos censurados en las *Lecciones* del Blair castellano por Moratín y sus amigos han quedado después en el vocabulario de la crítica artística, y eran pintorescos y necesarios; v. gr.: «estilo substancial ó jugoso», «manera poética», «cultivar el pensamiento», y otras por el estilo. Nuestros puristas de fin del siglo pasado exageraban el espíritu de reacción, empobreciendo la lengua en són de purificarla.

De todas maneras, ambas traducciones están muy mal hechas, y debieron de ser pésima escuela para el gusto y el oído de la juventud española, cuando

una y otra penetraron en la enseñanza, donde logró más popularidad la de Blair, por ser de menor bulto y de mejores condiciones didácticas (1). El Consejo de Castilla la señaló por texto único en las cátedras de Humanidades, y así siguió estudiándose y reimprimiéndose, hasta que en 1827 publicó Hermosilla su *Arte de hablar*, calcado también en no pequeña parte sobre las doctrinas del profesor escocés. Con la sustitución de Blair por Hermosilla ganó algo la pureza de la lengua, pero no ciertamente la educación estética de los españoles, puesto que el libro de Blair, por cualquier lado que se le considere, descubre una crítica mucho más elevada é independiente que la de Hermosilla, y una preocupación de los problemas de estética, para los cuales el *Arte de hablar* es casi de todo punto extraño ó indiferente. Blair procedía con el criterio espiritualista de la escuela escocesa, al paso que el empirismo grosero de Hermosilla pasaba de sensualista y llegaba á rayar en materialismo utilitario, más ó menos disimulado; el cual en la preceptiva literaria tenía que traducirse por un estéril y enfadoso mecanismo, sin sombra de aspiración ideal, pegado á la letra de las composiciones, sin percibir nunca su alma y sentido. No así Blair, que tan largo espacio concede á las cuestiones generales del gusto y de la belleza, y que, en la misma manera de entender los

(1) La primera edición del Blair es de 1798, pero se ha reimpreso muchas veces. Tengo á la vista la de 1816 (Madrid, por Ibarra), que consta, como todas las anteriores, de cuatro tomos en 8.º Debe advertirse que en todas ellas se notan curiosas variantes. Las encabeza la Vida de Hugo Blair y una advertencia del traductor.

ejemplos de la antigüedad y las máximas de los retóricos antiguos, muestra la libertad característica del genio inglés, no dejando de notarse en él tampoco ciertos vagos anuncios de romanticismo, sostenidos por la admiración que sentía respecto de los falsos poemas ossiánicos de su amigo Macpherson.

Así se explica el curioso fenómeno de que todos los espíritus que en España manifestaban alguna propensión á dar mayor ensanche y elevación al pensamiento poético y mayor libertad á las formas líricas, fuesen apasionados partidarios de Blair: así Cienfuegos, Quintana y hasta cierto punto Lista. En esta parte no ha de negarse que fué benéfica la influencia de Blair, y muy meritoria la tarea de su traductor. Yo dudo mucho que los tratados de Retórica que corren hoy en nuestras aulas elementales valgan lo que el Blair, ni con mucho, á pesar de la total renovación de la ciencia estética, de la cual estos preceptistas menudos no suelen darse por enterados.

El *Batteux* castellano no se imprimió más que una vez (1), y consta de nueve voluminosos tomos en cuarto, ocupando por lo menos doble espacio que el original francés. Es realmente una compilación ó

(1) *Principios filosóficos de la Literatura, ó curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el señor abate Batteux, profesor real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras, traducida al castellano, é ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la Literatura española, por D. Agustín García de Arrieta.* Madrid, imprenta de Sancha, 1797-1805.

En las *Variedades*, etc. (tomo v), pág. 101, puede leerse una sangrienta crítica de Munárriz contra el traductor de Batteux.

masa indigesta de muchos tratados y fragmentos, bajo cuya mole casi desaparece el pobre autor original. Pero esta compilación tuvo también su utilidad relativa, y mediante ella se hicieron familiares á nuestros críticos, no sólo los tratados de Longino y Dionisio de Halicarnaso (pésimamente traducidos por cierto), sino largos pedazos del *Curso de literatura* de La Harpe, de la Poética de Marmontel, de las paradojas de Fontenelle y La Motte, de los artículos literarios de la Enciclopedia, y hasta de las obras de Sulzer y otros estéticos alemanes. Además, el *Tratado de las Bellas Artes reducidas á un principio*, que forma el primer volumen del Batteux castellano, tiene un carácter de teoría y de sistema y un grado de elaboración científica á que no alcanzan las indicaciones sueltas de las primeras lecciones de Blair. El traductor se permitió, de vez en cuando, ingerir algunas notas en sentido un poco más idealista que el del original. Así, v. gr., leemos en una de ellas que «el ingenio humano, aun procediendo por el camino de la imitación, se aproxima en cierto modo á la inteligencia del Supremo Genio (*sic*), creador de todos los seres, y llega á ser como un creador segundo». En otra quiere probar contra Arteaga, y reproduciendo ideas de Mendelssohn, que «en la Naturaleza los objetos imitables son los que excitan las ideas de la unidad, de la variedad, de la simetría y de la perfección....., y por consiguiente que las Bellas Artes y las Bellas Letras tienen por objeto de imitación *la belleza y la bondad*, consistiendo su carácter y esencia en la expresión sensible de la perfección». Y por cierto que no lo prueba ni hace más que enredarse en un labe-

rinto de palabras, como hace todo el que juega con ideas cuyo valor desconoce. En otra parte se rebela contra las abstracciones metafísicas: «En las cosas que penden del sentimiento y de la observación (como la belleza) es mejor observarlas y sentirlas que quererlas definir y reducir á principios.» ¿Quién podrá atar cabos con tan incoherente comentador? Uno de los raros casos en que acierta es al defender contra Batteux (que está confuso en este punto) la poesía en prosa: «Concedemos á nuestro autor que la medida y la armonía son el colorido de la poesía; mas no son, por eso, la poesía esencial, es decir, la imitación de la naturaleza, la cual puede hacerse sin versificación: la verdadera poesía es poesía de cosas (1).»

Finalmente, y para no hacer interminable á poca costa esta enumeración de traducciones, cerraremos el catálogo con la más importante de todas ellas, la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, obra célebre de Edmundo Burke, trasladada del inglés con mu-

(1) De Sulzer copia (tomo III, pág. 317 y sig.) unas *Reflexiones sobre el verdadero objeto de la comedia y sus varias formas.* Sulzer no rechaza ni lo que pudiéramos llamar el *lirismo cómico*, es decir, la creación de gigantescas caricaturas, ni mucho menos la comedia seria ó sentimental. Para él la comedia no es exclusivamente la representación de lo ridículo, sino la representación de los lados y aspectos no trágicos de la vida, inclusos los virtuosos y nobles. «La Naturaleza (dice) no conoce esos límites entre la comedia y la tragedia: estos géneros no se distinguen en la esencia, sino en los grados.» Los *Elementos de literatura* de Marmontel están embutidos, casi al pie de la letra, en diversos capítulos de la obra, sin que Arrieta se dé por entendido de la discordancia profunda que ofrecen con los principios de Batteux.

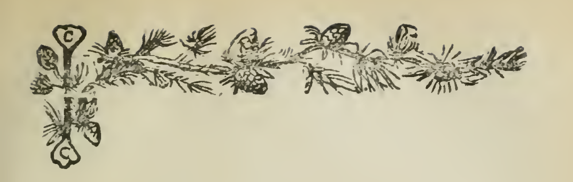
cha fidelidad y acierto por el catedrático de Leyes de la Universidad de Alcalá, D Juan de la Dehesa (1), el cual la antepuso un prólogo muy discreto, para defender á Burke de algunos reparos de Blair.

De todo lo expuesto resulta que cuantas ideas había puesto en circulación la naciente estética del siglo XVIII, otras tantas eran familiares á nuestros críticos al alborear el siglo XIX, acrecentadas, además, por la labor propia de algunos espíritus superiores, especialmente el de Arteaga. Veamos ahora de qué suerte estas concepciones generales, cada día más precisas y menos imperfectas, influyeron en la disciplina particular de cada una de las artes, comenzando, como hasta ahora lo hemos venido haciendo, por el arte literario, mucho más abierto siempre al contagio de las teorías y más susceptible de ser informado por ideas filosóficas.

---

(1) *Indagación filosófica, etc..... Con licencia, en Alcalá, en la oficina de la Real Universidad. Año* 1807. 4.°, 14 hs. prels. 242 págs. 3 de índice y una de erratas.





CAPÍTULO II

DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (REINADOS DE FELIPE V Y FERNANDO VI). —PRIMERAS TENTATIVAS DE INTRODUCCIÓN DEL GUSTO FRANCÉS. —FUNDACIÓN Y PRIMEROS TRABAJOS DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA.—OPINIONES DEL P. FEIJÓO SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA. —EL «DIARIO DE LOS LITERATOS». — APARICIÓN DE LA POÉTICA DE LUZÁN. — CONTROVERSIA DE LUZÁN CON EL «DIARIO DE LOS LITERATOS». — OTRAS OBRAS POSTERIORES DE LUZÁN: SUS «MEMORIAS LITERARIAS DE PARÍS». — LOS REFORMADORES DEL GUSTO Y PARTIDARIOS DE LA POÉTICA CLÁSICA. — RESISTENCIA QUE ENCUENTRAN, NUNCA APAGADA DEL TODO DURANTE EL SIGLO XVIII. — NASARRE Y SU PRÓLOGO Á LAS COMEDIAS DE CERVANTES. — RÉPLICAS DE ZAVALETA, NIETO MOLINA, MARUJÁN Y OTROS.— DISCURSOS DE MONTIANO Y LUYANDO SOBRE LAS TRAGEDIAS ESPAÑOLAS: IMPUGNACIONES QUE PROMUEVEN. — «ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA» DE VELÁZQUEZ. — LA «ACADEMIA DEL BUEN GUSTO»: PORCEL.—LOS REFORMADORES DE LA PROSA Y LOS ERUDITOS LITERARIOS: MAYÁNS, SARMIENTO, ISLA, SÁNCHEZ, ETC.: CARÁCTER MÁS NACIONAL DE SUS ESCRITOS.

BIEN puede afirmarse, sin recelo de paradoja, que no fué la mudanza de dinastía en España el hecho que determinó de una manera más eficaz el cambio profundísimo verificado en nuestros hábitos y gustos literarios durante la centuria próxima pasada, y que el mismo hecho se hubiera realizado más ó menos

pronto, con mayor ó menor intensidad, aunque la dinastía de Austria ú otra cualquiera distinta de la francesa hubiese dominado en España. No fué una moda cortesana, frívola y pasajera la que trajo triunfantes las nuevas ideas críticas: fué un movimiento común á toda Europa en el siglo XVIII, y del cual no se salvaron ni Italia, ni Inglaterra, ni Alemania, donde no existían las razones políticas que parecieron favorecerle en España. Desde mediados del siglo XVII, había comenzado á afrancesarse la literatura inglesa, quizá la más original é independiente de todas las literaturas modernas. Los poetas cómicos de la restauración quieren ser, á su manera ruda y cínica, imitadores de Molière; y en la tragedia y en la crítica dramática Dryden intenta combinar la regularidad francesa con algo del movimiento y animación del antiguo drama nacional. Todavía en esta primera adaptación del gusto francés se nota el sabor acre y duro del terruño donde se implanta; pero una generación más adelante, cuando al desorden y á la licencia suceden el orden y la rígida disciplina, así moral como literaria, los poetas del tiempo de la reina Ana y hasta los *ensayistas* y moralistas (que son lo más independiente y característico de la literatura de esta época), intentan modelar su gusto á ejemplo del de sus vecinos del Estrecho, y así Pope rehace la Poética de Boileau, é imita su famoso poema heroi-cómico, y Addisson se somete á la monótona y abstracta regularidad trágica en su *Catón*, y hasta los predicadores, así de la iglesia oficial como presbiterianos y disidentes, alardean de pisar las huellas de Massillon y de Bossuet, en cuanto lo consiente la sequedad del

dogma protestante. Verdad es que si Inglaterra recibe mucho de Francia á principios del siglo XVIII, no es menos lo que la da y comunica, especialmente en el orden especulativo y científico, verificándose así por primera vez un cambio de ideas entre aquellos dos grandes pueblos. Pero ya lo he dicho: la influencia de Inglaterra en Francia durante ese período es científica, filosófica y religiosa, ó más bien irreligiosa: la influencia de Francia en Inglaterra es de todo punto literaria. Por mucho que sea lo que Voltaire tomó de Swift, de Prior y de otros humoristas, y por muy positiva que parezca la influencia ejercida por la novela de Richardson en las teorías de Diderot, y por la poesía descriptiva y familiar de los ingleses en no pocos escritores de fines del siglo, no puede negarse que el sentido de la crítica dominante en Inglaterra por más de una centuria, tal como podemos estudiarle en Addisson, en Pope, en Blair y en tantos otros, era el sentido de la crítica francesa de la era de Luis XIV, aunque muy nacionalizada á veces y discretamente hermanada con la admiración fervorosa por Milton y otros clásicos indígenas formados en la escuela de los latinos é italianos, y con ciertas concesiones al genio de Shakespeare, que nunca vió del todo derribadas ni abatidas sus aras.

En Alemania, donde no había los mismos elementos de resistencia que en Inglaterra, por faltar la conciencia nacional en medio del fraccionamiento y desmembración de tantos Estados pequeños y débiles, el triunfo de la escuela francesa tenía que ser completo, y ciertamente lo fué hasta los días de Lessing. Perdida y olvidada de todo punto la glo-

riosa tradición de la literatura germánica de la Edad Media, y no habiendo producido el siglo XVI más creación propiamente alemana que el protestantismo, había habido verdadera solución de continuidad en el espíritu de aquel pueblo después de la guerra de treinta años, imponiéndose con despótico señorío, no sólo el gusto francés, sino la misma lengua francesa, empleada en obras eminentes por espíritus tan grandes y tan germánicos como Leibnitz, el cual, no obstante, figuró, lo mismo que Cristiano Thomasius, entre los apologistas de su lengua nativa. De Federico el Grande, sabido es con qué desdén miraba la poesía alemana, y con qué fervor buscaba los aplausos de París, y mayormente los de Voltaire, componiendo en lengua francesa, no ya sólo los detestables é infinitos versos que son el lado cómico de su gran figura, sino sus monumentales libros de historia, de arte militar y de política. Otros no llegaban á tanto como aquel rey, protector asiduo de cuanto abate ó filosofante francés obscuro iba á llamar á las puertas de la Academia de Berlín; pero aunque escribieran en alemán, y algunos como verdaderos clásicos, bien mostraban en su sistema literario y en el total de la composición la escuela en que se habían formado. Así, por grandes que sean el ingenio, la gracia y la ligereza nativa del autor de *Don Silvio*, de *Agathon*, de *Los Abderitanos* y de tantas otras composiciones fáciles y risueñas, nadie puede negar que Wieland es un Voltaire alemán, con más fantasía que su modelo, pero con intención y trascendencia harto menores. Grande es, sin duda, la originalidad del ingenio germánico, pero hasta para conquistar su independencia tuvo que

acudir por armas á los arsenales de Diderot y de otros franceses, tan admirados por Lessing y por Gœthe.

Si esto acontecía en las razas septentrionales, apartadas siempre de la corriente francesa por tan hondas antipatías, ¿qué no había de suceder en los países latinos, los cuales, por largo período de la Edad Media, habían tenido una literatura común, cuyo centro estaba en Francia? Un fenómeno semejante vuelve á verificarse en el siglo XVIII. Quien lee á Algarotti, á Bettinelli, á Cesarotti, cree leer prosa francesa con palabras italianas. En tales escritores el galicismo de ideas y de palabras llega á ser escandaloso, y ha sido preciso todo el enérgico esfuerzo de reacción que á fines del siglo XVIII iniciaron Parini y Monti para borrar tales manchas del noble rostro de la más bella de las lenguas modernas. Goldoni, cuando no hace profesión de veneciano, escribiendo en dialecto y copiando las costumbres de su pueblo natal, es un Molière menos poético que su modelo, y llegó á escribir una comedia de las mejores suyas en la lengua de Francia, que él en los últimos años llamaba su verdadera patria. Más original fué Metastasio, porque á ello le convidaba el género lírico-dramático que cultivó, exento hasta cierto punto de la servidumbre de las reglas; pero en las trazas y en los planes, ya que no en el estilo, se ajustó bastante á la regularidad raciniana, si bien en la teoría no dejó de mostrarse inclinado á ciertas novedades con leve sabor de románticas. Pero era tal la tiranía del espíritu del siglo, que hasta los más feroces *miso-galos*, cuyo prototipo fué Alfieri, al paso que se pasaban la vida

maldiciendo de los franceses y de su influencia en Italia, y de la corrupción de la lengua toscana, se mostraban luego al escribir tan franceses como cualquier otro, en cosas harto más substanciales que un vocablo ó una construcción impura. Así, nadie duda hoy que con todas sus generosas pretensiones de constituir un teatro nacional y de legítima estirpe clásica, la tragedia de Alfieri es una hijuela de la tragedia francesa, con la desventaja de ser menos poética, menos variada y menos humana, consistiendo todas las innovaciones (generalmente desgraciadas) del férreo poeta de Asti en haber empobrecido, hasta dejarla en los huesos, una forma poética ya de suyo poco amplia y poco libre.

No tenemos que avergonzarnos, pues, los españoles de haber recibido, quizá en menor grado que otros pueblos, un influjo que, en el estado de postración y abatimiento á que habían llegado nuestras letras, no podía menos de ser beneficioso, y que, por otra parte, venía á ser el desquite del que nosotros habíamos ejercido en Francia desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVII. Con el advenimiento de Felipe V, ó sin él, el resultado hubiera sido el mismo, puesto que obedecíamos á una ley general de la cultura europea, que en diferentes siglos da á diferentes pueblos el carácter y la fuerza de iniciadores, sin que esto implique baldón para el influído, sino únicamente comunión intelectual, útil y fecunda, que trueca unas por otras las ideas, como cambia el comercio los frutos de la tierra y los de la industria.

Se ha exagerado el desconocimiento de la literatura francesa por los que le suponen absoluto y

general durante el siglo XVII. Es cierto que entonces éramos nosotros los influyentes y los franceses los influídos; pero aunque no los tomásemos por guías y maestros, no faltaba quien los leyese. Lope de Vega sabía algo de francés, y cita con grande elogio á Ronsard (*Ronsardo*, como él dice) y á Desportes, concediendo al primero (jefe de la pléyade francesa del siglo XVI) un valor en su literatura semejante al del Petrarca en Italia y al de Garci-Lasso en España, juicio confirmado por la crítica moderna, que por boca de Sainte-Beuve y de los críticos románticos, y hoy de los poetas parnasistas, ha vuelto á levantar las aras de Ronsard, tan maltratado por Boileau y otros espíritus exactos y prosaicos, aclamando al poeta de Vendôme verdadero maestro de ritmo y de estilo poético. Tampoco eran desconocidos en la España del siglo XVII ciertos libros ascéticos franceses, tales como la *Philotea* ó *Introducción á la vida devota*, de San Francisco de Sales, puesta en castellano, con escasa fidelidad por cierto, nada menos que por D. Francisco de Quevedo. El mismo Quevedo cita varias veces á Montaigne (á quien llama *Miguel de Montaña*), de cuyos ensayos hay una traducción manuscrita del mismo siglo XVII, hecha por Diego de Cisneros. Además de Montaigne, se abrieron camino por el Pirineo otros moralistas, y sería curioso averiguar, concordando fechas, si las semejanzas que se advierten entre ciertos pensamientos del ingeniosísimo P. Baltasar Gracián (tan estimado hoy mismo por los extranjeros) y otros de las *Máximas* de La Rochefoucauld, de los *Caracteres* de La Bruyére, etc., son originalmente de procedencia francesa ó española; averiguación en

que no puedo detenerme ahora. Conforme el siglo XVII avanza, comienzan á ser menos raras las citas y aun las traducciones de obras francesas, algunas de ellas clásicas y celebérrimas. Diamante restituye á España el *Cid* de Corneille con el título de *El Honrador de su padre.* Acompañando á la comedia de Calderón *Hado y divisa*, se representó en el Retiro el 3 de Marzo de 1680 un entremés ó farsa intitulada *El labrador gentilhombre*, que viene á ser, como su ignorado autor lo confiesa, una imitación de la principal escena del *Bourgeois gentil-homme* de Molière, estrenado diez años antes. No entraremos aquí en la cuestión del *Heraclio* y de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, en la cual, si todas las probabilidades morales están de parte de Calderón, los datos cronológicos conocidos hasta ahora favorecen á la originalidad de Corneille. En tiempo de Carlos II se publicó también una traducción del *Artamenes* ó *Gran Ciro*, de mademoiselle de Scudéry, así como á principios de aquel siglo las historias trágicas de Bandello habían sido puestas en castellano, no del original, sino de la traducción ó arreglo francés de Belleforest, lo mismo que aconteció en Inglaterra. Pudiéramos ir rastreando algunos otros indicios, pero quizá el más elocuente de todos sea el haber llegado el conocimiento de la lengua francesa hasta nuestras apartadas posesiones de América, como lo patentiza el hecho de haberse representado en Lima, antes de 1710, una imitación de la *Rodoguna* de Corneille, y un entremés calcado sobre *Las Mujeres Sabias* de Molière, obras una y otra del famoso polígrafo D. Pedro de Peralta Barnuevo. Verdad es que Peralta Barnuevo era un

hombre excepcional, á quien el P. Feijóo cita como verdadero monstruo de erudición.

Estas obras de Peralta Barnuevo (aun sin contar con *El Honrador* de Diamante) nos autorizan para separarnos del vulgar sentir que pone la primera aparición del drama francés entre nosotros en el *Cinna*, traducido en variedad de metros (y no destinado á la representación) por el marqués de San Juan D. Francisco de Pizarro y Piccolomini, en 1713; traducción algo descuidada, aunque literal con exceso, y, en suma, obra de buen estudio. Por de pronto tuvo pocos imitadores, pero fué bastante apreciada, y reimpresa en 1731. En el Teatro seguía dominando la antigua escuela nacional, sostenida por algunos poetas de no vulgares dotes, como Zamora, Fernández de León, Cañizares. Pero ya en ellos mismos, y aun contra su voluntad (si bien se repara), empiezan á notarse como síntomas de algo nuevo, y una tendencia que no va hacia la comedia francesa, pero que en algunos puntos pudiera, sin grande esfuerzo, darse la mano con ella. Pero entiéndase bien que aun esta tendencia no la reciben Zamora y Cañizares del teatro francés, sino de ciertos géneros del teatro indígena, tenidos hasta entonces por inferiores y secundarios. La llamada *comedia de figurón*, aunque no pueda calificarse de verdadera comedia de carácter, sino de *comedia de caricaturas* groseramente abultadas, y aunque se despeñe á la continua en los abismos de la ínfima farsa, no está tan lejana, como parece, de las farsas de Molière, y revela como ellas cierto espíritu de observación moral, que en algunos pasos del teatro de Zamora y Cañizares llega á conver-

tirse en espíritu cómico de buena ley, el cual produce algo más que una risa pasajera. Por eso los más intolerantes reformadores del gusto en el siglo XVIII solían tratar con cierta indulgencia á estos poetas, perdonándoles sus infinitos plagios del teatro de Lope y sus sucesores, y sus dramas heroicos y caballerescos, en gracia de estas caricaturas ó figurones, que se ajustaban más al gusto prosaico, dominador tiránico de nuestras letras en el siglo XVIII. Por eso no es caso infrecuente encontrar salvados de la proscripción general que cayó sobre nuestro antiguo y maravilloso teatro, *El Hechizado por fuerza*, *El Dómine Lucas*, etc., no tanto por su gracia indisputable, cuanto por ser rudo esbozo de la comedia de costumbres sin ideal y sin grandeza, única que aquellos preceptistas admitían y preconizaban.

Cañizares, por más que en todo descienda de los antiguos maestros á quienes saqueaba sin pudor ni escrúpulo alguno, tuvo la veleidad de mostrar una vez á su auditorio lo que eran las comedias *según el francés estilo*, y con esta mira hizo antes de 1716 una extrañísima imitación de la *Ifigenia* de Racine, añadiéndola un par de graciosos que alternan familiarmente con Aquiles y Agamenón. No menos absurda es otra imitación, que más adelante hizo del *Temistocles* de Metastasio, convirtiéndole en zarzuela con el título de *No hay con la patria venganza y Temistocles en Persia*.

Al lado de estos ensayos de adaptación, prematuros y algo bárbaros, anegados por otra parte en la inmensa corriente de las obras, casi todas malas, algunas medianas y una que otra digna de alabanza

relativa, que producía en su decrepitud el teatro nacional, comenzaba á aparecer, si bien con escaso séquito y sin llegar nunca á las tablas, alguna que otra traducción directa, fruto de los ocios de tal ó cual humanista. Así, en 1752, un D. Juan de Trigueros (que se disfrazó con el seudónimo de *D. Saturio de Iguren*) publicó, traducido en prosa, el *Británico* de Racine, mereciendo los elogios de Luzán, Montiano y demás reformadores.

Sólo á quien conozca muy superficialmente nuestra historia literaria del siglo XVIII podrá admirarle que tan poco como esto adelantase el gusto francés en el teatro durante el largo espacio de cincuenta años; y es que, no solamente tenía en contra el gusto popular, que antes de la aparición de la *Raquel* de Huerta jamás quiso tolerar en el teatro ninguno de los fríos engendros trágicos que abortaban los preceptistas, sino que además la nueva escuela dramática, aunque se anunciase con grande estrépito en la esfera de la teoría, se vió por mucho tiempo desvalida de todo amparo y protección oficial, dado que ésta, en el reinado de Fernando VI, no se dirigió de ningún modo á las tragedias ó comedias según el francés estilo, sino á los pomposos espectáculos de la ópera italiana, que alcanzaron en los teatros reales tal brillantez y magnificencia que cuando leemos hoy sus descripciones nos parece asistir á alguna escena de encantamiento, de aquellas de los cuentos persas, árabes ó tártaros. Entonces, y para contrabalancear la influencia de los admiradores exclusivos del gusto de Racine y de Corneille, penetró en España, secundado por todos los prestigios de la música, de la declamación, de la

danza y del lujo áulico, un género que por su índole mixta se había librado bastante bien de la tiranía de las Poéticas, como que, teniendo por suyo un mundo ideal y fantástico, país de quimeras y de ensueños, nadie se cuidaba en él de la verosimilitud moral ni de la verosimilitud material, sino del halago de los oídos y de los ojos. Bajo este aspecto no cabe dudar que la ópera mantuvo en todos los países una verdadera escuela de libertad artística, contraria de todo en todo á las rigideces dominantes. Entonces los *librettos* tenían un carácter verdaderamente literario, y no había en la Europa de 1750 un poeta superior ni igual á Metastasio. Sus óperas, que no podían recomendarse ciertamente por el profundo estudio de los caracteres, tenían, sin embargo, afectos verdaderos, calurosos á veces y muy lindamente expresados, movimientos é intenciones dramáticas (única cosa que cabe en un género donde todo se ha de apuntar y en nada se puede insistir), arte y desembarazo en la intriga, y sobre todo un tesoro de poesía pintoresca y melódica, de que nadie daba ejemplo en medio de aquel diluvio de prosaísmo. La misma pobreza relativa de vocabulario con que los *librettos* italianos tenían que escribirse por las condiciones especiales que requieren las palabras que han de ser puestas en música, los hacían fáciles y agradablemente comprensibles para todos los hijos de la raza latina. Así y todo, era costumbre traducirlos, bien ó mal, y por tal camino se vulgarizaron é influyeron en España las obras de Metastasio. Luzán abrió el camino, traduciendo en horas *La Clemencia de Tito*. No tuvieron la misma fortuna los restantes *librettos* del ilustre

poeta. De ellos se apoderó un médico italiano, D. Orlando Boncuore, cuyas traducciones fueron, según Moratin, «otros tantos modelos de extravagancia y ridiculez» (1). Conste, de todas suertes, que el aplauso y boga alcanzados por el teatro musical italiano deben contarse entre los obstáculos que impidieron que aquí arraigase el sistema dramático francés, reduciéndole á pura recreación de los eruditos, aunque entre los ensayos de traducción (jamás representados) llegó á haberlos tan notables como la *Atalia* de D. Eugenio de Llaguno, por primera vez impresa en 1754, obra en que no sólo la parte de diálogo, sino la lírica de los coros, está interpretada con verdadero talento, si perdonamos la dureza y falta de ritmo de algunos versos.

---

(1) Sobre todo lo concerniente á este género de representaciones debe leerse el erudito libro de D. Luis Carmena, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días, con un prólogo histórico de D. Francisco Asenjo Barbieri..... Madrid, imprenta de Minuesa*, 1878.

Consta en la colección de sus obras que Metastasio compuso expresamente para nuestro teatro la *Festa Cinese* (1751) y la *Niteti* (1756). Metastasio se enlaza por varios conceptos con nuestra historia literaria del siglo pasado. Tuvo en Viena estrechas relaciones de amistad con varios españoles, especialmente eon nuestro embajador el ilustre poeta Conde de Torre-Palma, con un cierto conde Manuel de Torres, partidario de la dinastía austriaca, consejero de Carlos VI y refugiado en Trieste después de la guerra de Sucesión, personaje de gran cuenta en la historia de la instrucción pública de Austria. (Vid. la obra del barón Helfert *Die oesterreische Volksschule*, tomo 1), y finalmente con la condesa Mariana de Altham, valenciana de nacimiento, y gran protectora del poeta, con la cual aseguran algunos que llegó á contraer Metastasio matrimonio secreto. Vid. sobre todas estas cosas el curioso volumen intitulado *Alcune lettere inedite di Pietro Metastasio, pubblicate dagli autografi da Attilio Hortis*. (Trieste, tipografía del *Lloyd Austro-Ungarico*, 1876.)

Á acelerar el cambio de las ideas literarias contribuyó también desde 1714 la fundación de la Real Academia Española, con estatutos calcados sobre los de la francesa, lo cual no quiere decir que mostrase jamás la nuestra pretensiones de reglamentar el gusto, ni que procediese en sus actos literarios con el criterio estrecho y pedagógico que algunos imaginarán en oyendo el nombre de Academia, conforme á la opinión que de tales cuerpos suele tener el vulgo. Pocas instituciones ha habido menos *académicas* en tal concepto que la Academia Española. Fundada, sobre todo, para hacer el inventario de la lengua, para depurarla y acrisolarla de los vicios que un siglo de decadencia literaria la había legado, y para oponer un dique á la invasión ya temible del galicismo, su misión fué, y tenía que ser, filológica más bien que crítica ni estética, y sólo de un modo muy remoto podía influir en la dirección del gusto de prosistas y poetas (1). Jamás se le ocurrió legislar en la esfera retórica; y en la gramatical y lexicográfica procedió con criterio tan ancho y aun con gusto tan inseguro, que lo que

(1) El grave y austero carácter de las tareas académicas desde sus principios bien lo manifiesta uno de sus más laboriosos individuos, D. Juan de Iriarte, en uno de los discursos que allí leyó: «Dexemos á la Italia, vicioso plantel de Academias tan extravagantes en sus escritos como en sus nombres, el prolixo, inútil afán..... de exprimir y agotar conceptos poéticos, y la vana é infructuosa gloria de estar hablando en verso por espacio de dos siglos..... No incurramos en el exceso de la Academia Francesa, cuya multitud de cortesanas arengas, de panegíricas oraciones ha dado motivo á un célebre autor moderno (Voltaire) para decir que aquella Academia había empleado todo su estudio en sacar á luz cincuenta tomos de cumplimientos..... (*Obras sueltas*, pág. 329 del tomo II.)

más asombra en nuestro gran *Diccionario*, vulgarmente llamado de *autoridades*, es el copioso número de ejemplos (algunos de ellos bien extravagantes) tomados de los escritores más culteranos, más conceptistas y más equivoquistas del siglo XVII y de los primeros años del XVIII (1), empleados muchas veces con preferencia innecesaria y desacordada respecto de otros autores limpios, tersos y elegantísimos del siglo XVI, que habían usado las mismas palabras y debían servir de autoridad en aquel caso. Todo lo cual demuestra cuán lejanos andaban aquellos egregios fundadores de rendir servilmente parias á la corrección francesa; prefiriendo, al contrario, aun dentro del gusto nacional, lo más contrario á todo canon de preceptistas y á toda disciplina académica. Impresos los seis monumentales volúmenes del *Diccionario* desde 1726 hasta 1739, son testimonio fehaciente, más que otro alguno, de la persistencia de las escuelas poéticas nacionales, aun las más depravadas y pésimas. ¡Cuáles no debieron de ser los obstáculos con que tropezó la empresa crítica de Luzán cuando vemos á la primera generación académica quemar todavía incienso en las aras de Pantaleón de Ribera, de Cáncer, de la Monja de Méjico y de León Marchante! Aparecía, pues, la Academia Española, más bien como un cuerpo conservador de la buena y mala

(1) Esto de las autoridades ya lo notó con acritud Mayáns en las *Actas de Leipsick*, publicadas por Menckenio (tomo XXXI, año 1731, mes de Septiembre, pág. 432): «*Non raró utuntur testimoniis proletariorum scriptorum utpote qui ferè trecentos sibi tamquam Hispanae linguae magistros operis initio praefixerunt.*»

tradición castellana, que como un cuerpo de humanistas afrancesados, por más que de Francia viniera el impulso, y hasta el nombre mismo de la Academia, y por más que su fundador, el Marqués de Villena (de quien hace el implacable Saint-Simon tan magníficos elogios, presentándole como espejo «de virtud, honor, probidad, buena fe, lealtad, valor y caballerosidad»), fuera un espíritu muy abierto á la cultura extranjera y en relaciones frecuentes con muchos sabios de Europa, como el mismo Saint-Simon refiere.

La Academia no pensó formalmente en redactar una Poética, por más que algunos escritores lo afirmasen en són de burla. Demasiado prudente para arrojarse á dar ley en materias tan opinables, y que deben reservarse siempre á la iniciativa individual, no tuvo otras relaciones con la literatura propiamente dicha que la de haber reimpreso, como textos de lengua, algunos autores clásicos, y la de haber anunciado de vez en cuando, desde 1777, premios de oratoria y poesía. Y ciertamente que ni en una ni en otra cosa dió muestras de intolerancia, puesto que entre los modelos de lengua prefirió á Cervantes, uno de los menos académicos, y uno de aquellos en quienes las reglas gramaticales sufren más continuas excepciones ó infracciones, si bien no tantas como Clemencín creía. Y en materia de premios, tampoco dieron muestra de un gusto muy rígido ni muy clásico los que en dos ocasiones sucesivas desairaron á D. Leandro Moratín, y en otra anterior á su padre, y honraron en cambio con sus sufragios y sus coronas á escritores tan geniales, excéntricos y temerarios como Vaca de Guzmán,

Forner y Vargas Ponce, es decir, todo lo más próximo á la libertad literaria, y lo que más reñía con el tacto y la mesura que creemos inseparable de un tribunal académico. Ni deja de ser significativo el hecho de no haber pertenecido nunca á aquella docta corporación los escritores más *académicos* y más correctos del siglo pasado, tales como D. Tomás de Iriarte, Moratín, Gómez Hermosilla, y haberlo sido, en cambio, Álvarez de Toledo, Torrepalma, fray Juan de la Concepción, Porcel, Huerta, Cienfuegos, nombres todos, ó de ingenios semiculteranos, ó de precursores del romanticismo.

Por otra parte, es evidente que los cambios y revoluciones literarias no salen ni pueden salir nunca de las academias, cuerpos de libre discusión é indagación, donde todos aprenden y casi todos enseñan, y donde es muy difícil reducir á unidad los varios pensamientos y voluntades. Ahora bien: sin esta unidad de pensamiento, nunca puede ser eficaz la acción de nadie sobre el gusto de su siglo. Por haberla tenido, lo alcanzó Luzán, y después de él otros críticos que le eran muy inferiores en todo, v. gr., Montiano y Nasarre; al paso que la Academia Española, que los contó en el número de los suyos, ni lo consiguió ni lo intentó siquiera, satisfecha con influir de una manera más indirecta (y en realidad más permanente, por lo mismo que estaba más alejada de las luchas y preocupaciones del momento) en la difusión del buen gusto, mediante la lectura de los modelos y el estudio cada vez más reflexivo y científico de la lengua materna, instrumento primero de la ejecución, ya que no de la concepción literaria. No más que esto hizo la Acade-

mia, ni para más que esto fué establecida, y si Moratín, que tenía que vengar antiguos agravios de ella, la acusa de no haber contribuído á los progresos de la oratoria y de la poesía, no faltará hoy quien por ello cabalmente la elogie, admirando el tino y el espíritu castizo con que acertó á hacerse superior al dogmatismo, necesario y útil, pero transitorio, de aquel período de reforma, manteniendo, entretanto, íntegra su autoridad sin comprometerla ni desprestigiarla con intransigencias de escuela; y logró de este modo llegar al siglo XIX como una institución esencialmente española, que no tenía motivos para rechazar á nadie que de buena fe cultivase el arte nacional; y de hecho lo mostró, abriendo sus puertas á los poetas románticos de 1834, sin necesidad de borrar ella una tilde de lo que en sus escritos oficiales había estampado.

Claro es que en las definiciones de un *Diccionario*, por muy breves y muy impersonales que sean, siempre han de traslucirse las ideas de una época y el nivel científico que sus autores alcanzaban. Así, limitándonos á nuestro asunto, no deja de ofrecer curiosidad el cotejo de las primitivas definiciones estéticas del *Diccionario* con las que hoy vemos en sus páginas. Por todo el siglo pasado, la Academia Española, sujetándose á las ideas del P. André, estuvo definiendo la *hermosura* «perfección que resulta de la proporción y simetría de las partes, con que se hace agradable á la vista». El concepto de la *belleza* (que no se consideraba como palabra sinónima, sino como especie subordinada) se restringía á «la proporción justa de las partes del cuerpo, y especialmente del rostro, *acompañada de cierta gracia*

y donaire que la hace agradable y respetuosa». Para la antigua Academia, por consiguiente, la *gracia* era elemento esencial de la *belleza*, y esta *belleza* tampoco se distinguía de lo que el Diccionario de entonces llama *lindeza*. Por otro lado, confundíase la *belleza* con la *perfección*, definiendo lo *hermoso* «aquello que es *perfecto*, bello, agradable á la vista, y cumplido en su especie». Todavía el Diccionario de 1843 conserva este concepto de «proporción de las partes con el todo, y del todo con las partes», si bien poniéndole al lado de otro más comprensivo: «conjunto de cualidades, que hacen á una cosa excelente y agradable en su línea». Suprime con buen acuerdo la sinonimia de *hermosura* y *lindeza*, y admite la de *belleza* y *hermosura* (1).

Instituciones no menos castizas que la Academia Española, pero no dedicadas en sus principios á tareas propiamente literarias á pesar de su título, fueron las Reales Academias de Buenas Letras de Barcelona y de Sevilla, que tales como se mostraron en el siglo pasado, más bien deberían llevar el nombre de Academias de Historia y Arqueología. La primera, que ya tenía vida pública desde los últimos años de la monarquía austriaca, con el nombre conceptuoso de *Academia de los Desconfiados* y el lema *tuta, quia diffidens*, recibió nueva organización y carácter oficial en 1729, y estatutos y nombre y pro-

(1) De las posteriores definiciones estéticas del *Diccionario* nada diré, porque no las considero definitivas, y creo que han de sufrir muy sustanciales modificaciones en una próxima edición, persistiendo la Academia en su buen propósito de no convertir su *Diccionario* en órgano de ninguna escuela.

tección regia en 1751. Sus antiguas constituciones la imponen como primera obligación el cultivo de la Historia de Cataluña, y sólo en último lugar el de la Retórica y Poesía. Desde su origen se ha mantenido fiel á este programa, y el fruto más granado de sus tareas durante el siglo XVIII fué un magnífico tratado de *crítica historial,* redactado por su director el Marqués de Llió, obra de muy diverso objeto que las antiguas artes históricas de Fox Morcillo, Costa, Luis Cabrera y Fr. Jerónimo de San José, puesto que éstas más bien versaban sobre la forma estética que sobre la materia de la historia, al paso que el libro de la Academia Barcelonesa contiene reglas y documentos, no para escribir artísticamente la historia, sino para indagar la verdad de los hechos y poner en su punto el valor de los testimonios. La obra del Marqués de Llió, muy superior al *Norte Crítico* del P. Segura, publicado algunos años antes (en 1737), es uno de los más brillantes testimonios del positivo adelanto de la cultura española á mediados de la centuria pasada, adelanto que, por lo que toca y pertenece á la crítica historial, debe atribuirse, tanto ó más que á los ejemplos extranjeros, á la tradición indígena, nunca interrumpida, de los Nicolás Antonio, Lucas Cortés, Mondéjar, Berganza, Mayans, Ferreras y Flórez.

Tampoco la Academia Sevillana de Buenas Letras, instalada en 1752, aspiró á influir en la dirección del gusto, á la sazón míseramente pervertido en la metrópoli hispalense, sino que se encerró en las tareas arqueológicas, como lo testifica el volumen de *Memorias* que dió á luz en 1773. El movimiento literario que á fines de aquel siglo pro-

movieron Arjona, Reinoso, Lista, Roldán y sus compañeros, tuvo por centro otras academias particulares, la Horaciana primero, la de Letras Humanas después (1).

De un modo mucho más directo y eficaz que las Academias contribuyó en el siglo pasado á excitar y remover el espíritu crítico en diversos sentidos la aparición de varios papeles periódicos, desde el reinado de Felipe V en adelante. Hay uno, sobre todo, tan importante y de tan gloriosa historia, que por sí sólo marca una fecha en nuestra historia literaria, como marca otra la aparición de la *Poética* de Luzán. Tal fué el famoso *Diario de los Literatos de España*, revista trimestral que comenzó á salir de molde el día 1.° de 1737, con título y objeto evidentemente análogos á los del *Journal des Savants*, de París, proponiéndose, como éste lo realizaba desde 1665, y sigue practicándolo en nuestros días, hacer largos extractos, análisis y juicios, á un tiempo mesurados y severos, de todas las obras dignas de atención que fuesen apareciendo. Firman la dedicatoria al Rey, y figuraban en el *Diario* como redactores habituales, D. Francisco Manuel de Huerta

(1) Aparte de estas Academias, quedaron en proyecto otras varias. El Marqués de Villena tuvo el propósito de una general de Ciencias y Artes, proyecto que fracasó, pero que fué renovado con igual falta de éxito en el reinado de Fernando VI, patrocinando la idea hombres tan eminentes como Jorge Juan, Ulloa y D. Luis Velázquez. También fracasó, de resultas de un dictamen de la Universidad de Salamanca, suscrito por el mercenario P. Rivera, la *Academia del Buen Gusto*, que pensaron establecer en Zaragoza el Conde de Fuentes y otros.

y Vega, D. Juan Martínez Salafranca y D. Leopoldo Jerónimo Puig, mucho más conocidos y más dignos de alabanza por el *Diario* que por ninguna otra de las obras en que pusieron mano, puesto que Huerta, autor de unos *Anales de Galicia* y de una *Historia de la España primitiva*, dejó tristísima fama como colector y divulgador de las patrañas de Pellicer y otros falsarios, mereciendo por ello que la Academia de la Historia le prohibiese continuar sus enmarañadas lucubraciones, y que Godoy Alcántara haya escrito su nombre en la tablilla de la *Historia de los falsos cronicones.* De D. Leopoldo Jerónimo Puig, beneficiado de la iglesia del Pino en Barcelona, sólo conocemos leves opúsculos y la noticia nada favorable de que andaba apandillado con los émulos del P. Feijóo, especialmente con D. Salvador Joseph Mañer, á quien elogió en un pésimo soneto. En cuanto á Salafranca, sólo sé que publicó dos tomitos de misceláneas ó *Memorias eruditas para la crítica de Artes y Ciencias,* que Jorge Pitillas había fustigado en el primer borrador de su sátira (cambiando luego todo el pasaje por respetos de amistad y porque la sátira iba á salir en el mismo *Diario de los Literatos*), y que Forner, con su habitual dureza, califica de «cuerpecillos de noticias copiadas tumultuariamente». Dada la endeblez de las obras de los tres diaristas *ostensibles*, y, por decirlo así, *responsables*, ¿cómo explicarnos el singular mérito del *Diario,* la profunda variedad de conocimientos que en sus artículos se ostenta, el tino habitual de sus juicios, la sólida doctrina, superior á veces á la del mismo P. Feijóo, la firmeza y el brío del estilo, la ausencia de temor con que declararon guerra á toda casta de

preocupaciones, la familiaridad que manifiestan tener con lo más selecto de la cultura extranjera, la unidad firme de propósitos, y tantas cualidades como se admiran reunidas en los siete volúmenes de esta publicación verdaderamente monumental, que concitó las iras de todos los malos escritores de España, y fué uno de los más grandes y positivos servicios á la cultura nacional? ¿Cómo es que Salafranca, Puig y Huerta aparecen aquí tan notables, y en todo lo demás tan pequeños? ¿Será que á veces la voluntad resueltamente encaminada al bien puede agrandar las más medianas facultades intelectuales y darles un temple y un vigor que antes no tenían? ¿Será que la verdad lleva en sí misma tal fuerza, que basta para enaltecer al que se siente con valor para profesarla? ¿Ó será más bien que detrás de esos obscuros *Diaristas*, que durante dos años resistieron valerosamente al *furor vengativo* de sus enemigos que se *complacían en sus persecuciones y adversidades*, había escritores de otra talla y de otro peso, pero más cautos, que supieron guardar el cuerpo ó no darle sino en las grandes ocasiones? Sabemos positivamente que en el *Diario* colaboraron personas extrañas á su redacción, tales como D. Juan de Iriarte, latinista y helenista famoso, y el vigoroso y castizo satírico D. José Gerardo de Hervás, que firmó con dos diversos pseudónimos: *Jorje Pitillas* y *Don Hugo Herrera de Jaspedós*. Tuvo además el *Diario*, en la esfera oficial, poderosos protectores, como el ministro Campillo, los cuales no lograron, sin embargo, prolongar la vida de aquella publicación, amagada siempre por los feroces resentimientos del *genus irritabile vatum*

No era, sin embargo, el *Diario de los Literatos* lo que hoy llamaríamos un periódico de combate. Nunca ó rara vez, y esto siempre provocado, como en su polémica con Mayáns, se dejó ir al campo de las personalidades. Sólo Hervás ejerció la sátira acerba, pero puramente literaria, en los tercetos de su famosa sátira, y en las dos irónicas y chistosas cartas contra el poema de *San Antonio Abad* ó *el Sol de los Anacoretas* de D. Pedro Nolasco Ocejo, y contra el *Rasgo èpico, veridica epiphonema* del doctor D. Joaquín Casses, rezagados abortos gongorinos, que no merecían tratarse en serio.

Fuera de estos casos excepcionales, el *Diario de los Literatos* fué una revista académica, una revista *sabia*. Extractaba menudamente las obras sometidas á su juicio, y las más de las veces, en vez de formularle directamente, dejaba que el lector le infiriese por sí de los datos que en la misma exposición se le facilitaban. Más atentos los diaristas á las obras científicas y filosóficas que á las de recreación y amena literatura, y forzados por la índole enciclopédica de su trabajo á discurrir en breve espacio sobre las materias más disímiles, no acometieron de frente la cuestión literaria, sino en el análisis de la *Poètica* de Luzán, manifestando en los demás artículos más bien tendencias generales de buen gusto (sin detrimento del espíritu nacional y con grandes concesiones á la tradición del siglo XVII) que instintos de reforma á la manera francesa ó italiana que Luzán y Montiano preconizaban. Menos resueltos que el padre Feijóo, casi se les puede afiliar en su escuela. Eran muy audaces en todo lo histórico y filosófico, como que se habían propuesto por modelos á los

más independientes periodistas refugiados en Holanda en el siglo XVII; no dudando en colmar los elogios al «famoso Bayle, varón de admirable erudición y felicísimo ingenio», al *«eruditísimo»* Juan Leclerc y á Jacobo Basnage. Á esto unían verdadero espíritu ecléctico, y algo que vale más, es decir, un espíritu de equidad inflexible, no reñido de ninguna suerte con la justa estimación y el amor filial á las cosas de su tierra. Así lo mostraron principalmente en su controversia con Luzán; pero el mismo sentido predomina en todos sus escasos artículos acerca de obras poéticas. Por entonces una D.ª Theresa de Guzmán, que tenía lonja en la Puerta del Sol, había renovado la buena memoria de Tirso y de Alarcón, reimprimiendo con bastante esmero algunas de sus comedias, muy raras ya, y muy olvidadas á fines del siglo XVII por el despótico predominio de la escuela de Calderón. Los diaristas dan cuenta en el primer número ó volumen de su periódico de la comedia de D. Juan Ruiz de Alarcón, *La Crueldad por el honor*, dilatándose gustosos, antes que ningún otro crítico español ni extranjero (puesto que los demás de nuestro siglo pasado hicieron caso omiso de aquel excelente y terenciano poeta, á pesar de ser el más próximo al tipo de comedia que ellos daban por único), en elogios del *singular mèrito de este americano, «uno de aquellos felices Ingenios que dieron leyes á la Comedia Española, dexando su memoria venerable entre los que respetamos por los primeros Maestros del Arte»:* frases que subrrayo de propósito, por lo mucho que contrastan con todo lo que vamos á leer en el mismo Luzán y en Montiano y en Nasarre y en Velázquez. Y prosiguen elogiando las *exce-*

lentes piezas cómicas de Alarcón, su estilo *dulce, numeroso, puro, elegante y de la mayor propiedad*, las sentencias y pensamientos *profundos y de una viveza muy singular*, la *graciosidad aguda y sazonada*, y la disposición ingeniosa de los lances, *muy acomodada al gusto de una nación que se deleita más con lo admirable que con lo verosímil.*

Quienes de tan cariñosa manera juzgaban el teatro español de la Edad de Oro, natural era que mirasen con cierta simpatía, mezclada de compasión si se quiere, á los últimos degenerados retoños del arte nacional. Así les vemos pasar como sobre ascuas por los enormes desafueros de D. Diego de Torres, para recomendar en él «la abundancia maravillosa de lengua», «la dicción castellana menos impura que se halla en las obras de los Españoles modernos», «el número de sus períodos desafectado, sin que por esto dexe de ser hermoso», y, finalmente, algo de «aquel donayre y desenfado que reina en los discursos y expresiones del grande español D. Francisco de Quevedo». ¿Qué mucho, si hasta encontraban disculpa y elogio para sermones culteranos como los de un fraile de San Francisco que tituló á los suyos «Eco Harmonioso del Clarín Evangélico», ó los de un mercenario descalzo, que llamaba á la Magdalena «*Damaza de rumbo*» y «*Damaza de mucho toldo*», ó los de Fr. Joseph de la Asunción, cuya calidad se muestra en su mismo título: «Voces sonoras evangélicas, que salen á luz en sermones de varios asuntos convocando en la militante Iglesia á sus Obreros Apostólicos, para que se sienten á la mesa de la Sabiduría Transfigurada que está dispuesta para que registren, como

Mysticas Aves, lo que está oculto debaxo de las letras del Abecedario Evangélico» (1)?

El enérgico y castizo satírico que se escondió bajo el nombre de Jorge Pitillas, era, á despecho de

---

(1) *Diario de los literatos de España, en que se reducen á compendio los escritos de los Autores Españoles, y se hace juicio de sus obras desde el año* 1737 (hasta el tercer trimestre inclusive de 1738). En Madrid, por Antonio Marín, Antonio Sanz, é Imp. Real; 1737-1742; 7 volúmenes 8.º

El *Diario de los Literatos*, como todas las obras importantes del siglo XVIII, provocó gran número de impugnaciones y escritos polémicos. Entre ellos pueden recordarse, á título de curiosidad bibliográfica, los siguientes:

—*El triunvirato de Roma, nuevamente aparecido en los dominios de España. Carta sobre el Diario de los Literatos* (por Ventura de la Fuente y Valdés). Madrid, 1738.

—*Conversación sobre el Diario de los Literatos de Epaña: la publicó D. Plácido Veranio* (pseudónimo de D. Gregorio Mayáns, el cual responde á la crítica harto acerba que los diaristas habían hecho de sus *Orígenes de la lengua castellana*). Madrid, por Juan de Zúñiga, 1737, 8.º, 132 páginas. Los diaristas tomaron sangrienta venganza de este ataque de Mayáns en el tomo III de su publicación, páginas 189 á 386. El artículo-contestación es de Salafranca.

—*Apología contra el Diario de los Literatos de España: su autor el M. Rdo. P. Fr. Jacinto Segura* (dominico de Valencia).... Valencia, por Joseph Lucas, 8.º, 275 págs. (Responde el P. Segura á los reparos puestos á su *Norte Crítico*.) Replicaron los diaristas en el tomo V, páginas 270 á 346.

—*Ni Hércules contra tres. Impúgnase el Diario de los Literatos de España, á costa de D. Juan Félix Francisco de Rivarola y Pineda Rodríguez de Cárdenas*.....— Madrid, Imp. de Alfonso de Mora, 1737.

Desde el primer tomo ya figuraron como únicos directores de la publicación Salafranca y Puig. Huerta de la Vega se enemistó con ellos, y entró á colaborar en el *Mercurio Literario*, que fué reciamente impugnado por los diaristas.

Entre los mss. de la Biblioteca Nacional (T. 108 de la numeración antigua) hay una colección de papeles relativos al *Diario*.

la pureza de su estilo, el más influído por la cultura francesa entre todos los redactores del *Diario*. Los acicalados tercetos de su sátira primera y única, «contra los malos escritores de este siglo», han sido forjados y caldeados (como probó el Sr. Cueto) en el horno de la inspiración de Boileau, por más que nuestro satírico afecte no citar en notas un sólo texto francés, y sí muchos de poetas latinos, que son cabalmente los mismos que en las ediciones críticas de Boileau se acotan al pie de las páginas. Así y todo, la sátira resulta muy castellana, y la asimilación muy natural y desembarazada, como si Hervás y Boileau hubiesen pensado las mismas cosas en el mismo punto, y cada cual según el genio de su lengua nativa. Cabalmente uno de los vicios más amargamente censurados en esta sátira es el galicismo:

«Hablo francés aquello que me basta
Para que no me entiendan, ni yo entienda,
Y fermentar la castellana pasta.....»

Casi al mismo tiempo que los *Diaristas* su obra, proseguía el P. Feijóo con mayor constancia y amplitud la suya, no dejando á vida error del vulgo ni error de los sabios. Ya conocemos sus libérrimas doctrinas de Estética general, de las cuales nacían lógicamente afirmaciones literarias no menos arrojadas y opuestas al común sentir de los preceptistas. «Quien quiere que los poetas sean muy cuerdos, quiere que no haya poetas (escribía (1): el furor es el alma de la poesía; el rapto de la mente es el

(1) *Paralelo de las lenguas castellana y francesa* (tomo I del *Theatro Crítico*).

vuelo de la pluma: «*impetus ille sacer*, *qui vatum pectora nutrit*, que dijo Ovidio.» «En los poetas franceses (añadía) se ve que por afectar ser muy regulares en sus pensamientos, dejan sus composiciones muy lánguidas, cortan á las musas las alas, ó con el peso del juicio les abaten al suelo las plumas.» En esto, á lo menos, no se dirá que el padre Feijóo adolecía de «flaqueza de juicio, arrimado siempre á la luz de los escritores franceses», como se dejó decir Alcalá Galiano. Ni implica contradicción alguna el lamentarse, por otra parte, de la corrupción literaria y del estilo *asquerosamente entumecido* de su tiempo, y deleitarse con la amena y lúcida regularidad de la prosa francesa, y defender valerosamente algunos neologismos científicos que tenía por necesarios, clamando al propio tiempo contra la temeraria introducción de voces forasteras «que debieran ser decomisadas como idioma de contrabando en estos reinos». Su teoría en este punto (no hablo de la práctica, en que alguna vez claudicó innecesariamente) no podía ser más racional, ni de más ancha base. «En menos de un siglo (escribía), se han añadido más de mil voces latinas á la lengua francesa, y otras tantas y muchas más, entre latinas y francesas, á la castellana..... Si tantas adiciones hasta ahora fueron lícitas, ¿por qué no lo serán otras ahora? Pensar que ya la lengua castellana, ú otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible ó necesaria, *sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de ideas*, *para cuya expresión se requieren infinitas voces*. La elección de aquellas que, colocadas en el período, tienen más hermosura ó más energía, piden numen espe-

cial, el cual no se adquiere con preceptos ó reglas.»

No menos enemigo que del afectado *purismo* se muestra el P. Feijóo de las ideas vulgarmente admitidas acerca de la nobleza del estilo. Para él la distinción entre voces plebeyas y voces nobles es mucho más caprichosa y arbitraria que fundada en motivo alguno racional: «Ciertos rígidos Aristarcos generalísimamente quieren excluir del estilo serio todas aquellas locuciones ó voces que, ó por haberlas introducido la gente baja, ó porque sólo entre ella tienen frecuente uso, han contraído cierta especie de humildad ó de sordidez plebeya; y un docto moderno (Mayáns) pretende ser la más alta perfección del estilo de D. Diego Saavedra, no hallarse jamás en sus escritos ninguno de los *vulgarismos* que hacinó Quevedo en el *Cuento de Cuentos* ni otros semejantes á aquéllos. Es muy hermoso y culto ciertamente el estilo de D. Diego Saavedra, pero no lo es por eso; antes afirmo que aún podría ser más elegante y enérgico, aunque se entrometiesen en él algunos de aquellos *vulgarismos*.»

Extremando estas ideas suyas, en el fondo tan racionales y sensatas, llegaba el P. Feijóo hasta caer en el error vulgar de rechazar los Diccionarios, si con ellos entendían sus autores fijar el lenguaje, como si esta fijación hubiera de entenderse en el sentido de que el *Diccionario* fuera una arca para en adelante cerrada. «No hay escritor de verdadero ingenio (exclamaba) que pueda contenerle dentro de los límites del Diccionario (1).»

---

(1) Vid. carta XXXIII (*sobre la introducción de voces nuevas*) en el tomo I de las *Cartas Eruditas y Críticas*.

Á estos gritos de insubordinación lingüística (la más peligrosa y la más innecesaria de todas para el verdadero genio, que cuenta siempre entre sus dones el de la paciencia en la lucha forzosa y viril con el material artístico) corresponden las opiniones, paradójicas á veces, revolucionarias siempre, que el P. Feijóo sostiene respecto de todos los géneros literarios.

Bien se puede decir de él que removió en España tantas ideas estéticas como La Motte, Fontenelle y Diderot en Francia, mezclando, como ellos, en extraño conjunto las adivinaciones felices con los desbarros á que es tan propenso el espíritu de indagación y de aventura, dichoso á veces hasta en sus caídas. Por ejemplo, no cabe duda que el padre Feijóo, más leído en otros libros que en las Poéticas y Retóricas de la antigua escuela, confundía lastimosamente el término *fábula*, que indica en los antiguos preceptistas el plan y composición total de la obra, con la *ficción* ó con el mito. Así le vemos, en el párrafo XV del discurso *Glorias de España*, con ocasión de dar la preferencia á Lucano sobre Virgilio (guiándose más bien por disculpable amor patrio que por legítimo sentimiento artístico), discutir gravemente si la *ficción* (que él da por sinónimo de *fábula*) es ó no de esencia en la poesía. Él se decide por lo segundo, porque en el primer caso habría que descontar del número de los poetas á Lucrecio, á Manilio y al mismo Virgilio en las *Geórgicas*. «La ficción, ni aun es perfección accidental de la poesía; antes sin temeridad se puede decir que es corrupción suya. Fúndolo en que los antiquísimos poetas..... no tuvieron por objeto ni

mezclaron en sus versos fábulas (Lino, Orfeo, Amphion, etc.). La poesía en su primera institución tenía por objeto deleitar instruyendo; mas con el tiempo se dirigió únicamente al deleite, abandonando la instrucción..... Aun para deleitar se les pasó la sazón á las fábulas mitológicas..... Después que aquella insensata creencia se fué extirpando..... es preciso cesase la admiración y con ella el deleite.» ¿Hase visto error más fecundo? La confusión de la *fábula* y de la *ficción* llevó como por la mano al P. Feijóo á sentar uno de los dogmas capitales de la escuela romántica, á rechazar en poesía las ficciones mitológicas.

Dado el enlace de sus ideas, el P. Feijóo no podía ser adversario del Teatro Español. Y no lo es, en efecto. En el mismo discurso afirma que «la poesía cómica moderna casi enteramente se debe á España», y rechaza la idea de que los franceses hayan dado más regularidad y verisimilitud á nuestras fábulas. «*La Princesa de Élide* de Molière es indisimulado y claro trasunto de *El desdén con el desdén* de Moreto, sin que haya más regularidad en la comedia francesa ni alguna irregularidad que notar en la española. La verisimilitud es una misma; sólo se distinguen las dos comedias en la expresión de los afectos, y en esto excede infinito la española á la francesa.»

De la disputa sobre Lucano, en que el P. Feijóo llevó la peor parte, acosado por las ingeniosas censuras del jesuíta P. Joaquín de Aguirre, en su opúsculo *El Príncipe de los poetas Virgilio contra las pretensiones de Lucano* (Madrid, 1742), nació otra más importante sobre el *constitutivo esencial de*

la poesía (1). Sólo en ésta hizo hincapié el P. Feijóo, como más acomodada á la índole filosófica de su talento, en quien las facultades racionales y discursivas ejercían mucho más poder que los deleites estéticos. En el fondo sostenía la causa de Lucano por el mero hecho de haber sido Lucano español, sin darse él muy buena cuenta de las razones de arte que hacen que Virgilio sea un poeta perfecto en su línea y eternamente adorable, y Lucano sólo un gran poeta de decadencia, monótono y fatigosísimo de leer, por la continua afectación declamatoria de su estilo, aprendido en las tristes y caliginosas escuelas de su tiempo. No comprendía que, aun concediendo (como algunos concederán sin esfuerzo) que Lucano tuviera en potencia no menor genio poético que Virgilio, es imposible que un poema enteramente político é histórico, donde no vibra jamás la cuerda del sentimiento, pueda ocupar nunca en la estimación de la humanidad puesto igual al de una obra que expresa en versos hermosísimos afectos y pasiones humanas, de suyo eternas y comprensibles en todo lugar y tiempo. No advirtió que la *Farsalia*, á pesar de sus indudables bellezas oratorias y del espíritu de grandeza que toda ella respira, y á pesar de bellezas descriptivas de primer orden y detalles pintorescos que anuncian un arte nuevo, es un poema fastidioso y obscurísimo, árido en medio de la prodigalidad de color, enigmático y tenebroso, teniendo, además, sus versos el defecto mayor que pueden tener ver-

(1) Vid. Carta XIX del tomo V de las *Eruditas*, que son continuación del *Theatro Crítico*, y además la V del tomo III.

sos algunos en el mundo, es decir, el de ser todos iguales, igualmente llenos, igualmente robustos y altisonantes, acuñados todos en el mismo troquel.

El P. Feijóo, que, á despecho de sus aciertos teóricos no sentía verdaderamente la poesía, y regulaba el mérito de la *Farsalia* por la elocuencia de sus discursos y por la exactitud histórica del relato, imaginaba que el tener en menos los críticos á Lucano procedía de no haber introducido éste fábulas en su poema, sin acordarse de que Lucano, si bien abandonó el uso de la mitología clásica (por parecerle absurda en un tema histórico y reciente), exornó su poema (mostrándose en esto más que en ninguna otra cosa ingenio verdaderamente creador, y á su manera gran poeta) con otras supersticiones orientales y occidentales, como la hechicera de Tesalia y la terrible evocación del cuerpo muerto, ó los prodigios del bosque druídico de Marsella; y echó mano también de personificaciones alegóricas de seres abstractos; v. g.: el espectro de Roma que se presenta á César á orillas del Rubicón. Pero el P. Feijóo andaba completamente ofuscado en esta cuestión, por no entender los términos técnicos, y así, cuando el P. Aguirre le objetaba que la *Farsalia*, poema estrictamente histórico, no era una *fábula*, es decir, un verdadero cuerpo de creación poética, una verdadera *composición* de arte, como la *Eneida*, sino una versificación, ó sea un tema de retórica puesto en verso con mayor ó menor elocuencia y poesía de estilo, el P. Feijóo entendía que *fábula* quiere decir *ficción*, y negaba con calor que la *ficción* fuese el constitutivo esencial de la poesía, haciéndole consistir, por el contrario, en el *enthu-*

siasmo. Á esto añadía (y era verdad no negada por sus adversarios) que, «siendo la Poesía un arte perfectamente análogo á la Pintura (*ut Pictura Poesis*), igualmente podrán ser objetos propios del Poeta, como lo son del Pintor, los hechos ó personajes verdaderos y reales que los fabulosos».

Considerado el *enthusiasmo* como constitutivo esencial de la poesía, le definía de parte de su causa, «imaginación inflamada con aquella especie de fuego á quien los mismos poetas dieron nombre de furor divino»; y de parte del efecto, le hacía consistir en «un lenguaje elevado, compuesto de locuciones más enérgicas, de figuras más brillantes, de imágenes más grandiosas y más vivas»; es decir, en una poesía puramente de estilo, única que él admiraba en Lucano. En cuanto á la versificación, la consideraba de esencia en la poesía, como *parcial constitutivo de ella*.

Repito que el P. Aguirre lleva en esta cuestión la mejor parte. Cuando Feijóo, persistiendo en su singular y erróneo criterio de la exactitud histórica, exclamaba: «Virgilio versificó ficciones, Lucano realidades..... ojalá todos los poetas heroicos hubieran hecho lo mismo que Lucano, pues supiéramos de la antigüedad infinitas cosas que ahora ignoramos y siempre ignoraremos», como si la misión de la Poesía fuese llenar los vacíos y reparar los olvidos de la Historia, y no tuviese ella en sí su valor y finalidad propia é intrínseca, el P. Aguirre le respondía con profundo sentido que «en ese caso no tendríamos ni historiadores ni poetas». Con este alfilerazo, el polígrafo ovetense perdió todo concierto, y mostró bien á las claras cuán poco le lle-

gaban al alma estas cosas de la Poesía. «Y bien: ¿qué falta nos harían los poetas?..... Leí que un francés (no me acuerdo si era Voiture ó Malherbe) solía decir que un buen poeta, en una república ó reino, no era más apreciable ni merecía más estimación que un buen jugador de bolos.....» Nada se iguala al desdén con que el prosaico espíritu del P. Feijóo habla de «las patrañas que en versos elegantes presentó Grecia á las naciones». Toda gran cualidad lleva consigo aparejado algún defecto gravísimo, y no hubiera sido poco milagroso que un *sentido común* tan poderoso, pero á ratos tan vulgar, como el que había en el P. Feijóo, hubiese acertado á ponderar rectamente las obras de la fantasía, y á sorprender el origen de sus misteriosas creaciones. Digámoslo claro: el P. Feijóo tenía tan perverso gusto, que para él eran obras maestras é inmortales las de *la famosa Magdalena Scudèry*, y anunciaba gravemente que de las sátiras que contra ella se escribieron no quedaría memoria alguna, mientras que el *Ciro* y la *Casandra* desafiarían las tempestades de los siglos.

También sostuvo el P. Feijóo que *la elocuencia era naturaleza y no arte* (1), proposición evidentísima, pero de la cual sacó las más temerarias consecuencias, las cuales, como ya hemos notado en otra parte, harían fuerza, no ya solamente contra la Retórica, sino contra toda arte humana, puesto que todas suponen y exigen una facultad preexistente, que el arte educa, rige y disciplina. El P. Feijóo confiesa que nunca perdió el tiempo en estudiar las

(1) Carta IV del tomo II.

reglas de la Retórica; que nunca trató de formarse un estilo: «tal cual es, bueno ó malo, de esta ó de aquella especie, no le busqué yo, él se me vino». No niega sólo la eficacia de los preceptos, niega la utilidad de la imitación, de la lectura, del ejercicio, mezclando con todo esto, que dicho en términos tan absolutos no puede ser más falso, consideraciones profundas y verdaderas, que van contra el *formalismo* retórico y contra la falsa inteligencia del principio de imitación. «Sin la naturalidad no hay estilo, no sólo excelente, pero ni aun medianamente bueno. ¿Qué digo ni aun medianamente bueno? Ni aun tolerable. Es la naturalidad una perfección, una gracia, sin la cual todo es imperfecto y desgraciado..... Á todas las acciones humanas da un baño de ridiculez la afectación..... Es preciso que cada uno se contente en todas sus acciones con aquel ayre y modo que influye su orgánica y natural disposición..... Si con eso desagrada, mucho más desagradará si sobre ése emplasta la afectación. Lo más que se puede pretender es corregir los defectos que provienen, no de la naturaleza, sino de la educación, ó del habitual trato con malos ejemplares. Y no logra poco quien esto logra..... Es una imaginación muy sujeta á engaño la de la pretendida imitación del estilo de este ó aquel autor. Piensan algunos que imitan, y ni aun remedan..... Quiere uno imitar el estilo valiente y enérgico de tal escritor, y saca el suyo áspero, bronco y desabrido. Arrímase otro á un estilo dulce, y, sin coger la dulzura, cae en la languidez. Otro al estilo sentencioso, y en vez de armoniosas sentencias, profiere fastidiosas vulgaridades. Otros al ingenioso, como si el ingenio

pudiera aprenderse ó estudiarse..... Otros al sublime, que es lo mismo que querer volar quien no tiene alas, porque ve volar al pájaro que las tiene..... ¿Qué son realmente estos imitadores, sino unos ridículos monos de otros hombres?..... Á un espíritu que Dios hizo para ello, naturalmente se le presentan el orden y distribución que debe dar á la materia sobre que quiere escribir, la encadenación más oportuna de las cláusulas, la cadencia más airosa de los períodos, las voces más propias, las expresiones más vivas, las figuras más bellas..... No hay geometría para medir si una metáfora, v. gr., salió ajustada á las reglas..... Del mismo modo que el que no tiene bastante entendimiento para discurrir bien, discurre defectuosamente por lo común, por más que haya estudiado las reglas sumulísticas, y el que lo tiene, discurre con acierto, aunque las ignore; ni más ni menos el que no tiene genio, nunca es elocuente, por más que haya estudiado las reglas de la Retórica, y lo es el que lo tiene, aunque no haya puesto los ojos ni los oídos en los preceptos de este Arte..... Lo más que yo podré permitir, y lo permitiré con alguna repugnancia, es que el estudio de las reglas sirva para evitar algunos groseros defectos. Mas nunca pasaré que pueda producir primores. La gala de las expresiones, la agudeza de los conceptos, la hermosura de las figuras, la majestad de las sentencias, se las ha de hallar cada cual en el fondo del propio talento. Si ahí no las encuentra, no las busque en otra parte. Ahí están depositadas las semillas de esas flores, y ése es el terreno donde han de brotar, sin otro influjo que el que, acalorada del asunto, les da la imaginación..... Los ejemplos

son hazañas de otros ingenios que no puede imitar sino quien tenga valentía igual á la suya. ¿Qué importa que yo vea cómo se remonta el águila á la segunda región del aire? ¿Podré por eso elevarme á la misma altura no teniendo la misma fuerza?»

En esta apología brillante y deslumbradora de su propio estilo, uno de los menos retóricos y menos acicalados, y al mismo tiempo más fáciles, amenos y sueltos, el Maestro Feijóo procedía con la singular satisfacción de sí propio que le acompañó y le sostuvo siempre en sus innumerables campañas científicas. No duda en proponerse á sí mismo por modelo, sin reparar que mucho de lo que él califica de nimia y viciosa afectación puede ser, en espíritus menos didácticos que el suyo, y menos atentos á lo práctico, á lo útil y á lo inmediato, amor recogido, silencioso y rarísimo á la belleza del estilo, culto respetuoso de la forma, y anhelo por arrancar de las palabras bellezas semejantes á las del mármol. Que no todas las palabras se escriben solamente para enseñar, ni basta el vulgar esmero de la simplicidad y de la llaneza para hacer del discurso oratorio ó poético un sér orgánico y animado, que respire, y se mueva, y hable con voces penetrantes é inmortales. La opinión del P. Feijóo, por lo mismo que es tan especiosa, por lo mismo que encierra una parte de verdad, por lo mismo que halaga la pereza de los espíritus científicos y de los espíritus literarios atropellados y fáciles, debe rechazarse severamente, en cuanto envuelve la ruina, no ya de la Retórica, sino del arte mismo de la palabra, «de aquel arte racional de animar los pensamientos, de mover los afectos, de excitar las pasiones y de

hacer la verdad más clara y manifiesta», como lo dice muy bien el médico Piquer, que impugnó esta opinión del P. Feijóo, en su excelente tratado de *Lógica* (1). Sin el arte adquirido por unos ú otros procedimientos (que en esto cabe racional disputa), pero arte, al fin, ejercitado con exclusiva consagración y sin tregua ni descanso, se producirán rasgos elocuentes, pero nunca la oración elocuente, la verdadera creación estética.

Lo que en todos estos escritos del P. Feijóo palpita, y lo que los hace simpáticos en medio de sus

---

(1) Pág. 133. También Forner, sobrino de Piquer, en las *Exequias de la lengua castellana*, protesta indignado contra «los enormes absurdos que el P. Feijóo dejó impresos en materias de poética, oratoria y métodos antiguos». «No había saludado (escribe) cuanto la antigüedad docta nos dejó para el estudio y ejercicio de la eloquencia artificial, ó, lo que es lo mismo, de la facundia natural, ayudada del arte, y pronunció contra ella un discurso falso, pueril, no por otro motivo, sino porque Feijóo creía de sí mismo ser elocuente sin haber estudiado el arte..... Los principios de todas las artes están envueltos en la constitución del hombre, y si por esto no hubieran de suplirse auxilios á la influencia natural, vanamente se cansarían los poetas en estudiar, los filósofos en observar y establecer las reglas lógicas que dirigen al entendimiento en la averiguación y exposición de la verdad, puesto que no hay barbero *ni escritor periódico* que no raciocine bien á veces, sin lógica artificial ni cosa que lo valga..... No porque el entendimiento tenga necesidad de tales auxilios para ejercitar sus operaciones, sino para ejercitarlas bien.»

No son los citados en el texto los únicos escritos del P. Feijóo donde se encuentran máximas de carácter literario. También hay algunas en sus *Reflexiones sobre la historia*, en ciertos párrafos del discurso *Glorias de España*, etc. En este último leemos, por ejemplo, la notable advertencia siguiente: «La análisis de una oración sól toca al crítico ó censor que reflejamente quiera examinarla después. Anticiparla el orador es deshacer su propia obra al mismo tiempo que la fábrica.»

errores y ligerezas, es la reivindicación constante, sistemática y apasionada de los derechos y libertades del genio, así en la ciencia como en el arte. En este punto, el contraste de sus opiniones con las de Luzán es palmario y evidente, pudiendo considerarse al uno y al otro como cabezas respectivamente de las dos escuelas literarias que llenaron con sus luchas todo el siglo XVIII.

De Luzán conocemos ya los principios estéticos generales; no sus doctrinas concernientes á la técnica literaria. Su libro, que gozó autoridad de código por más de una centuria, y fué luego olvidado y proscrito durante la época romántica, ha sido ampliamente vengado de tales desdenes por aventajados críticos contemporáneos, tales como el señor Cueto y el Sr. Fernández y González. Uno y otro han dejado fuera de toda duda que, lejos de ser Luzán un repetidor servil de las poéticas de los franceses, su clasicismo es mucho más italiano que francés, y difiere y se aparta profundamente del de Boileau en puntos tan esenciales como admitir ó rechazar lo maravilloso cristiano á título de fuente de inspiración poética. Por otra parte, basta abrir el libro y notar su traza y disposición, las citas y autoridades en que Luzán se complace, los modelos que recomienda y los libros que extracta, para convencerse de que, en efecto, la *Poética* de Luzán, compuesta primitivamente (1728) en lengua italiana y en seis discursos, con el título de *Ragionamenti sopra la Poesía* (1), refleja exclusivamente el modo de pensar reinante en las Academias de Ná-

(1) Así lo testifica el biógrafo de Luzán (pág. 31).

poles y de Palermo, y que por esta razón y otras muchas se parece más á las poéticas de nuestro siglo XVI, penetradas de influencia italiana (como la del Pinciano ó la de Cascales), que no á las obras críticas de Boileau, D'Aubignac, Le Bossu y Batteux, las cuales en alma y cuerpo intentaron trasplantar algunos discípulos y sucesores de Luzán á nuestro suelo.

El clasicismo italiano ha sido siempre mucho más libre, más variado, menos convencional, menos rígido y meticuloso, y, por decirlo todo de una vez, más poético y menos oratorio que el clasicismo francés. Las ventajas de Luzán, ingenio poco inventivo, pero de gran seso, se derivan principalmente de las buenas fuentes en que bebió, y que muy pronto comenzamos á abandonar los españoles, aislándonos precisamente de aquella literatura que entre todas las de Europa tiene más similitudes y afinidades con las castellana, y puede prestarnos mejores y menos ocasionados servicios. Luzán, más bien que como el primero de los críticos de la escuela francesa, debe ser tenido y estimado como el último de los críticos de la antigua escuela *italo-española*, á la cual permanece fiel en todo lo esencial y característico, teniendo sobre el Pinciano ó sobre Cascales la ventaja de haber alcanzado una cultura más varia, y más extenso conocimiento de extrañas literaturas, como la francesa y la inglesa.

Sobre la originalidad relativa del libro de Luzán, se han manifestado no leves sospechas. Blanco (White) dice redondamente que la *Poëtica* del humanista aragonés es una traducción libre del tratado *Della perfetta Poesia*, de Muratori, tan fiel al ori-

ginal, que á Blanco le sirvió para aprender por sí sólo el italiano cotejando ambos libros (1). Hemos comparado muy despacio la obra de Luzán con el tratado de Muratori (2), y no hallamos el plagio que da á entender Blanco (White). Es verdad que de todos los autores que Luzán tuvo á la vista, fué Muratori el preferido, y aquel de quien aceptó mayor número de ideas y de doctrinas; pero citándole siempre, corrigiéndole algunas veces, y siguiéndole á la letra muy pocas. Así, de Muratori está tomado el sistema de la *imitación de lo universal y de lo particular*, que, sin embargo, obtiene del talento filosófico de Luzán desarrollos originales; la doctrina del *fin de la Poesía*, y el considerarla como hija ó ministra de la Filosofía moral; todo lo relativo á las fuentes del deleite poético, á la distinción de dos especies de verdad, *cierta* ó *probable*, y de dos verisimilitudes, una *popular* y otra *noble*; los preceptos que encaminan á hallar materia nueva y maravillosa por medio del ingenio y de la fantasía, regulados por el juicio; la teoría de la perfección ó depuración de la naturaleza; la distinción de tres especies de *imágenes* ó *idolos*; la preferencia dada á la imitación universal sobre la particular; la definición del ingenio y de la fantasía poética; en suma, casi todo lo fun-

---

(1) Vid. *Life of Reverend Josep Blanco-White*, publicada por Thom. vol. 1, pág. 21.

(2) *Della perfetta poesia italiana spiagata e dimostrata con varie osservazioni, e con varii giudizii sopra alcuni componimenti altrui da Ludovico Antonio Muratori, bibliotecario del Serenis. sig. Duca di Modena..... Con le annotazioni critiche dell' Abate Anton. Maria Salvini..... In Venezia*, 1770, *nella stamperia Colletti*, dos volúmenes, 4.º

damental y lo que es Estética pura. Pero con estas doctrinas combinó otras ideas sueltas, tomadas de diversos autores italianos, algunos de ellos antiguos como los comentadores de la *Poética* de Aristóteles, Pier Vettori (*Victorius*), Paulo Benio, Antonio Minturno, y otros (los más) contemporáneos suyos, como el famoso jurisconsulto Gravina (*Della ragione poetica*), el conde Monsignani (*De imitatione poetica*), Orsi, Crescimbeni y Quadrio. De los franceses únicamente cita (y éstos con mucha menos frecuencia), la *Retórica* del P. Lamy, la *Poética* de Boileau, las *Reflexiones* del P. Rapin, las anotaciones de Dacier al texto de Aristóteles, los discursos de Corneille sobre el poema dramático, y el tratado del P. Le Bossu sobre el poema épico, que califica de excelente. En ideas generales sobre la Belleza, ya sabemos que explotó á Crousaz, alemán de origen, si bien escribió en lengua francesa.

Hay, pues, mucha, muchísima labor de taracea en el libro de Luzán, y pueden marcarse capítulo por capítulo los hilos que han entrado á componer la trama. Así se explican también las repeticiones y las contradicciones que han creído advertir algunos. La *Poética* fué un libro útil en su tiempo, quizá puede serlo todavía en algunos de sus capítulos, porque la verdad nunca es vieja: se recomienda, además, por una erudición positiva y sólida y por un modo de exposición, no desabrido y seco, como da á entender Quintana, sino amplio y ameno. Pero reconociéndole de buen grado todas estas virtudes y otras más, especialmente la discreción y el buen gusto habituales con que juzga la parte clásica ó italiana de nuestra literatura y la discreción y tacto

en los ejemplos con que comprueba y hace española la doctrina, el más apasionado de Luzán no podrá concederle verdadera originalidad crítica. Luzán es un compilador en la mayor parte de su obra; pero es un compilador inteligente, que sabe cuanto se sabía en Italia y Francia en su tiempo, y que acierta á asimilárselo con discernimiento propio. De todas maneras, conste que la *Poética* de Luzán no es una traducción, ni mucho menos, de la *Poética* de Aristóteles, como pretende D. Alberto Lista, el cual sin duda la había leído en sus mocedades y la había olvidado después (1). La *Poética* de Luzán no tiene con los inmortales fragmentos del Estagirita más relaciones que las que tiene cualquiera otra poética clásica, quiero decir, la adopción de algunas leyes estéticas de carácter universal y eterno, y también la mala interpretación de algunas observaciones de valor puramente histórico. Ni es cierto tampoco, como escribe Fernando Wolf (2), que Luzán *hubiera bebido la purísima agua del Parnaso francés á las orillas del Sena mismo*, puesto que Luzán no fué á París hasta 1747, diez años después de haber impreso su *Poética*, cuyos primeros materiales son, como queda dicho, italianos. En el mismo yerro incurrió D. Antonio Alcalá Galiano en sus lecciones sobre la literatura del siglo XVIII (3), asentando en términos rotundos que Luzán «hubo de dirigirse á Francia como el país de donde entonces venía la luz.....», y que allí estudió la *Poética* de

(1) *Ensayos literarios y críticos*, tomo II, pág. 226.
(2) *Floresta de rimas modernas castellanas*, tomo I, págs. 3 y 4.
(3) Página 38.

Aristóteles, con los comentarios que le habían puesto los escritores franceses, y «tomando la teoría del P. Le Bossu sobre el poema épico, la puso en castellano, y la agregó á la de Aristóteles», afirmaciones todas tan contrarias á la verdad de los hechos que casi nos hacen sospechar que los literatos de principios de nuestro siglo, aunque tan cercanos á Luzán por el tiempo, no tenían de su persona y de sus obras más que una idea confusa y superficial, ni leían ya la *Poética*, ni la consideraban como un libro, sino como una *fecha*. Tal había sido el contagio de la escuela francesa, que había acabado por imponernos los propios preceptistas de allende, dejando en la obscuridad y en el olvido á los mismos españoles que habían contribuído á acelerar su triunfo. Quizá la relativa independencia de Luzán, quizá lo mucho que tiene de latino y de italiano más bien que de francés, contribuyó al desdén con que en los últimos años del siglo XVIII se miraba su libro, desdén del cual se advierten huellas aun en el mismo Quintana, que, por otra parte, habla de él con más conocimiento y con algún elogio, no sólo respecto del valor histórico de la empresa que realizó, sino respecto del valor intrínseco del libro, que justamente apellida «sano y seguro en principios, oportuno y sobrio en erudición y en doctrina, juicioso en el plan y claro en el estilo», aunque de ningún modo se le puede conceder lo que después añade, es á saber: que está escrito sin amenidad alguna y que inspira poco interés, puesto que la mayor amenidad y el mayor interés de un libro didáctico consisten precisamente en esas cualidades de orden lúcido, de claridad, de sobriedad, etc., que él mismo

acaba de otorgar al preceptista de Zaragoza. Yo confieso que la lectura de esa *Poètica* jamás me ha fastidiado, sino interesado y divertido, y á todos los que la han leído con alguna atención oigo decir lo mismo.

La *Poètica* de Luzán presenta notables variantes en sus dos ediciones, la de Zaragoza, 1737, en un abultado volumen en folio, y la de Madrid, 1789, en dos volúmenes en 8.º La primera es la única que Luzán dirigió por sí mismo, y así podemos creer que refleja con más exactitud su pensamiento, pero es mucho más incompleta. En la segunda entendieron los hijos y también los amigos y discípulos del autor, y de un modo muy especial D. Eugenio de Llaguno y Amírola, que se encargó de colocar en sus lugares respectivos las copiosas adiciones y capítulos enteros que Luzán había dejado entre sus papeles. Generalmente hablando, estas adiciones y enmiendas mejoran el texto, y suelen referirse á libros que Luzán no había leído antes (v. gr., el *Paraíso Perdido* de Milton, que él dió á conocer por primera vez en España, traduciendo algunos fragmentos), ó bien á noticias históricas acerca de nuestra antigua poesía y versificación. Pero alguna vez, aunque rara, advertimos pequeñas supresiones de carácter muy sospechoso. En la primera edición, Luzán, bien porque así lo sintiera, bien por no atacar de frente la opinión común, hacía notables concesiones al teatro español. Por ejemplo, de Calderón decía: «Admiro la nobleza de su locución que, sin ser jamás obscura ni afectada, es siempre elegante, y especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este

autor, teniendo dulcemente suspenso á su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde los críticos tienen muy poco ó nada que reprender, y mucho que admirar y elogiar.» Todo este pasaje ha desaparecido en la segunda edición (1). ¿Es que Luzán cambió de parecer con los años, y dejó de admirar á Calderón, ó es que Llaguno tuvo la osadía de alterar el texto en apoyo de sus opiniones, más radicalmente neoclásicas que las de Luzán? Hoy es imposible averiguarlo, pero la última conjetura nos parece más probable, y de todas suertes el hecho es curiosísimo.

La *Poética* de Luzán se divide en cuatro libros, concernientes, el primero al origen, progresos y esencia de la poesía, el segundo á la utilidad y deleite de ella, el tercero á los poemas dramáticos, y el cuarto á los épicos. De los géneros menores no hay tratado especial, pero á ellos se refiere la mayor parte de la doctrina del segundo libro. No obstante, cuando la *Poética* se publicó por primera vez, advirtieron muchos esta falta, y Luzán se propuso remediarla, comenzando por escribir un tratado *de la sátira*, que hubo de extraviarse ó quedó incompleto, lo mismo que un capítulo sobre la declamacióu, cuya ausencia habían notado los Padres de Trévoux, en su Diario (2).

(1) Corresponde al capítulo XV del libro III.

(2) *La Poética ó Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies. Zaragoza, F. Revilla*, 1737, 503 páginas.

— *La Poética, etc., etc...., por D. Ignacio de Luzán Claramunt*

Ya antes de divulgarse en 1737 la *Poètica*, habían corrido entre los apasionados del arte nacional voces desfavorables á las doctrinas que en ella inculcaba su autor, y especialmente al juicio que hacía de algunos famosos poetas españoles, como Góngora y Calderón. Los tiempos no estaban maduros aún para los innovadores, y Luzán, que descendía á la arena el primero, tenía que recibir en su escudo los primeros golpes. Así es que en el prólogo, en vez de proceder con la inmodestia y fanfarria que luego mostraron Nasarre, Velázquez y D. Nicolás Moratín, procura abroquelarse con mil precauciones oratorias, pidiendo humildemente que no se estimen por *novedades* sus opiniones, puesto que hace más de dos mil años estaban, en todo lo sustancial, escritas por Aristóteles y epilogadas por Horacio, y generalmente aprobadas y seguidas después en todas las naciones cultas, además de ser tan antiguas como la razón misma, de la cual recibían su mayor validez y fundamento. «Bueno fuera que desecháramos el oro de Indias porque viene de un Nuevo Mundo, y que por antipatía á las novedades hubiera aún quien cerrase los ojos por no ver la circulación de la sangre, ó las *tubas fallopianas*, ó los *vasos lácteos*, ú otros descubrimientos utilísimos.» El pasaje es curioso para mostrar el estado del gusto y de la cultura entre nosotros, y lo que tenía de atrevido el propósito de Luzán, que hoy nos parece poco más que un hábil y docto propagandista de lugares comunes.

---

de Suelves y Gurrea: corregida y aumentada por su mismo autor. Madrid, en la imprenta de D. Antonio de Sancha, 1789, 2 tomos.

Del mismo modo procura ponerse bien con los apasionados de Calderón y de *Solís*. La mezcla extraña de estos dos nombres, entre los cuales no cabe paridad alguna, demuestra que la confusión de las ideas críticas era en Luzán no menor que en sus adversarios. Don Antonio de Solís, historiador atildádo y retórico, es un poeta dramático muy de segundo orden, notable por cierto buen gusto relativo, ya muy raro en la época en que floreció, pero falto enteramente de originalidad y de arranque, y por ningún concepto merecedor de andar al lado de un genio como Calderón. Pero lo cierto es que á principios del siglo XVIII los dos nombres sonaban juntos, y Luzán se disculpa igualmente de haber notado lunares en el uno y en el otro: «Pasa en nuestro caso (escribe, y son notables sus frases) lo mismo que en un motín popular, en cuyo apaciguamiento la justicia suele prender y castigar á los primeros que encuentra, aunque quizá no sean los más culpados: *es cierto que no lo son ni Calderón ni Solís*, y así el desprecio con que algunos hablan de nuestras comedias, se deberá con más razón aplicar á otros autores de inferior nota y de clase muy distinta.» ¿Quiénes serían éstos? ¡Probablemente Tirso ó Alarcón, de quienes no se dice una palabra en esta *Poètica*, donde Solís es elogiado á cada paso! ¡Qué desconocimiento tan completo de nuestra historia literaria el que tenían ó afectaban nuestros críticos del siglo XVIII!

Los errores de Luzán no hay para qué señalarlos muy menudamente: son los del clasicismo de su tiempo, y desde las primeras páginas del libro se revelan. Decir que *el fin de la Poesía es el mismo de la*

filosofía moral, y que pueden darse odas y poemas que tengan por único fin la exposición de lo útil, era comenzar negando el arte mismo del cual se iban á dar preceptos, y arruinar de un golpe toda la labor de nuestros escolásticos, que Luzán no había leído y que hubieran podido darle muy buenas lecciones sobre la independencia del Arte. Á Luzán le extravía, como á todos los teóricos de su siglo, la tendencia *docente* y moralizadora. Cree de buena fe que Homero escribió sus poemas «para explicar á los entendimientos más incultos las verdades de la moral, de la política, y también, como muchos sienten, de la filosofía natural y de la teología», y añade cándidamente, con el P. Le Bossu en la mano, que la mayor utilidad de la *Iliada* consiste en mostrar cuán necesaria sea la unión y concordia entre los jefes de un ejército, de donde infiere que Homero «en la política y en la moral consiguió su fin, pero no es tan cierto que igualmente le consiguiese en la filosofía y teología, porque los filósofos ya sabían por figuras y símbolos todo lo que *Homero les escondía en sus versos*» (1). Con este criterio esotérico y pedagógico, aplaude á aquellos obispos griegos de quienes se cuenta, con verdad ó sin ella, que con-

(1) También creía Luzán (tomo I, pág. 99) que la *utilidad* de la Tragedia consistía en que «los príncipes aprendiesen á moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de Príncipes caídos de una suma felicidad á una extrema miseria», y consideraba el poema dramático como «una escuela provechosísima que enseña á conocer lo que es corte y lo que son cortesanos, y á descifrar las dobleces de la fina política y de ese monstruo que llaman razón de Estado». No conozco espíritu más prosaico que el de estos covachuelistas del siglo pasado, aun los de más talento

denaron á las llamas las obras de los poetas líricos, porque de tales obras «como dirigidas totalmente al deleyte y entretenimiento», no podía sacarse *utilidad* alguna.

Cree también Luzán, como muchos de su siglo, que la poesía nació entre los pastores, y se ejercitó primero en asuntos bucólicos, «como, por ejemplo, la grey, el prado, los árboles, la hierba, el arroyo..... y otras cosas semejantes», de donde pasó luego á los sacerdotes egipcios y caldeos, quienes la hicieron velo de altísimas verdades especulativas. Sería tarea tan fácil como inútil el insistir en este género de errores, que, por otra parte, Luzán no inventó ni echó á volar el primero. Preferimos fijarnos en aquellos rasgos que muestran á Luzán como verdadero predecesor de otra crítica más racional y más adelantada.

Y, ante todo, el libro de Luzán dista *toto coelo* de los tratados empíricos, que tanto abundan, así en nuestra literatura como en la italiana y francesa. No hay precepto que él no razone y al cual no procure dar una base filosófica. El libro de Luzán es, á todas

---

y los mejores. ¿Quién piensa en tales cosas cuando lee á Sófocles ó á Calderón?

Para comprender á qué extravíos arrastra la intrusión en la Estética de conceptos extraños á ella, baste decir que Luzán impone á su poeta la obligación de instruir á sus lectores, siempre que tenga ocasión, «ya en la moral, ya en la política, ya en la milicia, ya en la economía y en los avisos de un padre de familia, ya en la geografía», etc.. (Tomo I, pág. 107.) Es deplorable la influencia que ejercieron estos consejos en la plaga de poemas didácticos que inundó á España en el siglo XVIII. Cascales había protestado con mucha elocuencia, como á su tiempo vimos, contra la supuesta poesía didascálica.

luces, y mejor ó peor hecho, un ensayo de estética literaria, un tratado de filosofía del arte. El autor afirma la *unidad* de la Poética en cuanto á sus fundamentos: «Uno es el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos, así como es una la oratoria en todas partes»; pero al lado de esta unidad en los principios no olvida ni desconoce el carácter relativo é histórico de la obra de arte, ni tampoco las influencias del *medio:* «El clima, las costumbres, los estudios, los genios, influyen de ordinario hasta en los escritos, y diversifican las obras y el estilo de una nación de los de otra.»

Aunque Luzán *prefiere* los poemas que tienen por objeto la enseñanza mezclada con el deleite, y que producen alguna utilidad extraña al arte, no por eso desconoce, antes enseña en términos expresos, que puede haber excelentísima poesía que no se proponga *otro fin que el deleyte poético.* De la misma suerte, admite como legítimas, de la manera que en otra parte hemos visto, así la imitación ideal ó *de lo universal* (que él prefiere), como la imitación de lo particular. Y en su definición de la poesía procura admitirlo y concordarlo todo: «*Imitación de la naturaleza en lo universal ó en lo particular, hecha en verso, para utilidad ó para deleyte de los hombres ó para uno y otro juntamente.*» Con apariencias naturalistas es idealista acérrimo: «nadie ignora que con la cultura del arte parece que toda la naturaleza se desbasta y se labra, y ostenta en todo más aliño y aseo» (1).

(1) Nótese también este pasaje (tomo I, pág. 77), muy digno de

A pesar de este amor suyo al *aliño* y al *aseo*, Luzán es grande é ilustrado apologista de las candideces homéricas, y se extasía con las *costumbres sencillas* de aquella *dichosa edad* en que «los reyes hacían, ya de cocineros, ya de trinchantes, ya de cocheros, y en que las princesas como Nausicáa iban sin algún melindre á lavar su ropa al río, y era noble ejercicio de patriarcas y príncipes apacentar su ganado.»

No menos sensato y digno de alabanza, aunque no tan original como algunos han supuesto, se muestra al reprobar el uso inoportuno de las fábulas mitológicas en asuntos modernos y cristianos, como contrario á la *verisimilitud* poética: «Por esto los poetas cristianos..... introdujeron con razón en la Epopeya ángeles buenos y malos, magos, encantadores y otras cosas de este género, que en el ya mudado sistema de la Religión eran más creíbles para el vulgo..... En Camoens me parece algo reparable la introducción de Júpiter, Venus, Baco, etc., en un poema de tal asunto y escrito para leerse en-

---

tenerse en cuenta para la verdadera inteligencia de la doctrina de Luzán:

«El Poeta, queriendo representar á nuestros ojos la virtud en su mayor belleza..... y el vicio en toda su fealdad..... no se contenta con imitar la virtud y el valor de un individuo, como de Alcibíades, de Epaminondas, de Julio César y de otros varones insignes....., sino que, *dando de mano á estos particulares, que le parecen siempre imperfectos, consulta á la idea más perfecta que ha concebido en su mente de aquel carácter ó genio que quiere pintar*, y *adornando de todas las virtudes y perfecciones que para su intento tiene ideadas* una de las personas de su poema, ó de su tragedia, ofrece en ella un perfecto dechado á todos los que quisieren copiarle en sus costumbres y obras.»

tre cristianos.» Pero entiéndase bien: lo que Luzán rechaza como absurdo é inverisímil, es el hacer intervenir en un poema moderno á las deidades gentílicas *quanto á los atributos divinos*, es decir, considerados como seres teológicos existentes y activos, no el valerse, *quanto á lo físico y moral*, de «aquellas expresiones de los gentiles que están ya universalmente recibidas y usadas como adorno propio de la poesía..... De modo (añade Luzán, para explicar más claramente su doctrina) que no hallo dificultad ni reparo alguno en que un poeta christiano, si ha de hablar de una borrasca, diga en frase poética, que Neptuno airado conmovió su reino.» La opinión de Luzán no es sustancialmente diversa de la de Boileau: lo que hace es limitarla y rectificarla, admitiendo, por otra parte, en términos expresos que «la Poesía se sostiene por la fábula y vive de la ficción». Luzán muy rara vez sigue resueltamente opiniones contrarias al vulgar sentir de los preceptistas. Así es que no admite la poesía en prosa que Minturno, Benio, el Pinciano, Cascales, Cervantes y tantos otros habían recibido de buen grado, y excluye del campo del arte «todas las prosas, aunque imiten costumbres, acciones ó afectos humanos».

El buen juicio de Luzán brilla hasta en pormenores á primera vista insignificantes. Por ejemplo, legítima como eminentemente poético el empleo de los epítetos homéricos (*Aquiles el de los pies ligeros*, *Minerva la de los ojos garzos*), y su repetición cuantas veces se nombre el sujeto á quien convienen. En esto, como en todo lo demás, estaba mucho más adelantado que nuestros helenistas de principios de este siglo, v. gr.: Hermosilla, el cual, al encontrarse

con tales epítetos en la *Iliada*, los rodea ó procura variarlos, ó los embebe en la corriente de la frase, huyendo de la repetición pura y neta, que es uno de los caracteres más universales de la poesía épico-popular de todos tiempos y naciones.

La posición de Luzán respecto del teatro español no podía ser otra de la que fué, dadas las tendencias de su espíritu crítico más sólido que brillante, los antecedentes de su educación latino-itálica, las corrientes ya irresistibles de la época, el prosaísmo llevado en triunfo, el ideal correcto y pedagógico que en toda Europa comenzaba á imponerse al arte, el predominio de las conveniencias sociales y académicas erigidas en ley suprema, el absoluto olvido de todo elemento histórico en la apreciación literaria, la imposición de fórmulas y recetas de carácter imperativo y absoluto sustituídas á la pura y sincera emoción estética, la regularidad fría y simétrica, que, exteriorizada en obras más ó menos apreciables, pero, en suma, propias de un cierto estado social y de una cierta época, é incomprensibles y faltas de sentido fuera de él, pretendía condenar como bárbara toda creación de la fantasía que no encajase dentro del molde de esa literatura oratoria y lógica, de esa prosa sensata y animada, que por mucho tiempo fué la única poesía francesa. Y, sin embargo, Luzán no fué tan allá: en su tratado de la poesía dramática hay, es cierto, injusticia evidente, hay errores crasos de hecho y de derecho, hay verdadera prevención y animosidad contra el teatro de Lope, y mucho más contra el de Calderón; pero no hay el ignorante fanatismo, el odio feroz y antinacional que hace casi ilegibles

los opúsculos críticos de Nasarre, de D. Nicolás Moratín, de Clavijo y Fajardo, de Marchena y de tantos otros. Luzán sabe más, y piensa mejor y es más español que ellos. Reconoce muchas *buenas calidades* en la dramática española; llama á boca llena *gran poeta* á Lope de Vega, y *hombre extraordinario por la extensión, variedad y amenidad de su ingenio, por la copia y suavidad de su versificación*, y á sus obras *inmenso depósito de preciosidades poéticas, de naturalidad y buen estilo;* no escatima los elogios al *urbano y seductor* lenguaje de los galanes de Calderón, á la invención y enredo complicadísimos de sus fábulas; reconoce en ellas *el arte primero de todos*, que es el de interesar á los espectadores y llevarlos de escena en escena, con ansia de ver el fin, «circunstancia esencialísima de que no se pueden gloriar muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de las reglas». Moreto y Rojas (á quien sólo considera como poeta cómico) todavía obtienen mayor gracia á sus ojos, por acercarse más á la comedia de carácter. De Alarcón y Tirso no dice una palabra, seguramente por no haber conocido sus obras, ya rarísimas en aquella fecha. En suma: el que quisiera aprovecharse de las concesiones de Luzán y tejer sólo con sus escritos una apología de la antigua escena española, no dejaría de encontrar en la *Poética* bastantes materiales para su intento. Además, Luzán no quiere consentir en las absurdas ideas de Nasarre y Montiano, que suponían la existencia de un teatro español erudito, fiel observador de los preceptos y ejemplos de griegos y romanos, antítesis perfecta del desarreglado arte nacional. Para Luzán no hay más teatro español que el de Lope,

Calderón y sus secuaces, digno de aplauso en unas cosas y de censura en otras, pero siempre «popular, libre, sin sujeción á las reglas de los antiguos». «Nuestra poesía antigua castellana no tuvo jamás Poética», dice en otra parte Luzán. Proposición más brillante que sólida: creemos haber demostrado en esta obra lo contrario. Toma Luzán, como tantos otros, por documento crítico de gran precio el humorístico desenfado de Lope de Vega, intitulado *Arte nuevo de hacer comedias*, tantas veces contradicho por el mismo Lope y por sus discípulos en apologías mucho más serias y más profundas, las cuales Luzán da muestras de ignorar de todo punto, y que le hubieran salvado de muchos errores en que lastimosamente cae por no conocer la *teoría* de nuestra antigua comedia; que teoría hubo en ella, como la hay, en todo movimiento literario, aun en los que á primera vista parecen más irregulares.

En lo que pudiéramos llamar *crítica negativa*, es decir, en la censura de los defectos más comunes y palpables de nuestras antiguas comedias, Luzán suele acertar, y se le puede dar la razón en casi todo, sin que esto implique cosa alguna en pro ni en contra de nuestro teatro, porque la crítica de Luzán es tan menuda y tan de pormenor, y de tal manera deja intacto el espíritu de las obras que analiza, que la verdadera crítica queda por hacer después de estos reparos mecánicos. Para él, la ignorancia de lo que llama *arte*, es decir, de las estériles disquisiciones con que llena su libro tercero, y en las cuales ningún poeta encontrará por cierto luz ni enseñanza para nada, le parece un pecado capital é irremisible. Olvidándose de la bellísima teoría de la *verisimilitud*

popular ó artística, con la cual, siguiendo á Muratori, había defendido en su primer libro todos los caprichos de la imaginativa que largamente se permitieron el Ariosto y todos los autores de poemas y libros caballerescos, se empeña aquí en proscribir las aventuras «que sólo tienen ser en la imaginación del poeta que las inventó», y en sujetar la fábula de las comedias á una cierta verisimilitud material y prosaica, condenando de un golpe géneros enteros, como las comedias mitológicas, las comedias de santos, la mayor parte de las heroicas, y todas aquellas en que interviene de una manera ú otra lo sobrenatural y lo maravilloso. De esta manera restringe caprichosamente la fábula cómica á no ser más que el trasunto poco ó nada idealizado de los accidentes de la vida común, sin admitir tampoco en las comedias de costumbres recurso alguno que salga de la más trivial y diaria realidad, aunque puedan darse, y de hecho se den, en el mundo casos mucho más raros y estupendos que cuantos imagina el arte. En lo cual bien se ve que Luzán, arrebatado por el furor censorio y por deducciones y consecuencias falsas de su doctrina (á la cual repito que es infiel en casi todo este libro), no sólo condena el teatro español, síno de rechazo todos los teatros del mundo, incluso el teatro francés, dado que no son casos frecuentes ni muy verosímiles en la vida los de Rodoguna ni los de Fedra. Y si se responde que para Luzán es una la verisimilitud de la tragedia y otra la de la comedia, responderé que bajo el nombre de comedia, que impropiamente les dieron sus autores, confunde Luzán una porción de composiciones del teatro español

que son verdaderos dramas trágicos, y que deben ser juzgados y absueltos por las mismas reglas que legitiman la verisimilitud de las tragedias griegas y de las tragedias francesas, y de todas las tragedias posibles, aunque se acepte la caprichosa definición de Luzán, el cual, separándose aquí profundamente de la doctrina de Aristóteles, restringe la tragedia á ser «representación dramática de una gran mudanza de fortuna *acaecida á reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad,* cuyas caídas, muertes, peligros y desgracias exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, *sirviendo de ejemplo y escarmiento á todos, pero especialmente á los reyes y personas de mayor autoridad*».

De nada de esto, exceptuando el principio ético de la purificación de las pasiones, hay rastro en el texto del Stagirita, y era no pequeño atrevimiento querer amparar bajo su pabellón tal concepto de tragedia cortesana y áulica, que si puede ser la de los jardines de Versalles, nunca fué, ni por asomos, la de las fiestas de Baco.

Para comprender hasta dónde llega la negación del elemento poético en las teorías dramáticas de Luzán, baste decir que recomienda «como muy arreglado y metódico» para la composición de una *comedia* el sistema del P. Le Bossu, que consistía en escoger ante todo una máxima para enseñarla alegóricamente en el poema, y «hallado el punto de moral que ha de servir de fondo y cimiento á la fábula, reducirla á una acción que sea general é imitada de las acciones verdaderas de los hombres, y que contenga alegóricamente la dicha máxima».

¡Qué comedias tan amenas y regocijadas se obtendrían por este procedimiento! Ciertamente, con tales principios críticos no es posible admirar mucho á Lope ni á Calderón.

Con sus ideas de verisimilitud material y tangible, es claro que Luzán había de llevar al último grado de rigor y nimiedad el famoso precepto de las unidades dramáticas. Más lógico y más intolerante que el autor del famoso verso:

«Una acción sola, en un lugar y un día»,

exige la correspondencia exacta del tiempo de la acción con el tiempo de la representación, medidos por reloj. Como la representación más larga no dura arriba de cuatro horas, tampoco se deberán admitir en el teatro acciones que excedan mucho de ese término: Luzán lo preceptúa en términos expresos, por la singular razón de que «siendo esos dos períodos de tiempo, el uno original y el otro copia, se deben asemejar lo más que se pueda». Aquí Luzán tropieza con el famoso *periodo de sol* de la *Poética* de Aristóteles, y para librarse de tan formidable argumento, sale del paso con decir que el texto debe estar incorrecto ó interpolado. ¡Tal juego de cubiletes hacían estos críticos aristotélicos con la autoridad de Aristóteles siempre que les estorbaba! Si hubiesen penetrado el verdadero sentido de la *Poética*, allí hubieran podido aprender que el *giro de sol* no es un precepto, y que Aristóteles distingue perfectamente el tiempo real del tiempo que podemos llamar *estético*, y estima la más perfecta fábula la que más ampliamente se dilate conforme á

su naturaleza, hasta producir el cambio de felicidad en desdicha ó al contrario. ¿Qué mayor apología para el teatro español ó para el de Shakespeare?

Es de ver y admirar, como rasgo de época y de escuela, el ardor que Luzán pone en esta cuestión pueril, y cuán á regañadientes concede *una* ó *dos horas más*, hasta que haciéndose cargo de la dificultad de encontrar argumentos que encajen en tan estrecho molde, acaba, como todos los sostenedores de esta absurda teoría, por dar á los poetas un modo de eludirla y falsearla, que consiste en no hablar nunca de días ni de horas, y apartar de la mente del espectador la noción de tiempo. En cuanto á la unidad de lugar, de la cual Aristóteles no dice una palabra, Luzán tiene la manga un poco más ancha, y aunque el rigor de la ley pide un lugar estable y fijo, tiene por *yerro leve y perdonable* el de quien ponga un acto de comedia en el Coso de Zaragoza y otro en la plaza del Pilar. Pero hasta aquí llega su tolerancia, y reprende gravemente á no sé qué preceptista italiano que concedía al dramaturgo licencia para pasear á sus personajes por toda la ciudad y por *dos ó tres leguas* á la redonda. Para Luzán, ya esto es un intolerable abuso, lo mismo que las mutaciones de escena, que él quiere sustituir con ciertos tablados y divisiones horizontales imaginadas por el Dr. Jerónimo Baruffaldi, y cien veces más contrarias á toda ilusión y verisimilitud que los cambios de decoración más frecuentes (1) y rápidos.

(1) En cuanto á la doctrina de la purificación de las pasiones, Luzán sigue al pie de la letra el sentir de D. Josepe Antonio González de Salas (Vid. tomo II de esta obra nuestra, págs. 381 y 382),

Á la pobre luz de estas intolerancias de escuela hizo Luzán la crítica del teatro español, encarnizándose con las infracciones repetidas de las unidades, con los anacronismos y los dislates geográficos, sin olvidar tampoco aquellos reparos éticos de que no hay teatro alguno que esté exento, y que de todos modos tienen poco que hacer en una Poética. Con copiar una parte de los anatemas que lanzaron sobre las comedias de Molière los dos grandes oradores sagrados de su tiempo, Bossuet y Bourdaloue, hubieran tenido de sobra para contestar victoriosamente á Luzán los partidarios de nuestro antiguo drama. Todo bien considerado, el escarnecimiento de los afectos nobles y generosos y las burlas que recaen en menosprecio del fervor religioso ó de la autoridad paterna, ó de la fidelidad conyugal, traen peores consecuencias sociales que los excesos del punto de honor vindicativo, expresión y degeneración bárbara de un alto sentido de dignidad propia y humana.

En el terreno puramente literario, la única observación de Luzán que implica verdadera trascendencia crítica es la que se refiere á la palidez, monotonía y leve estudio de los caracteres en nuestra dramática: observación injusta de todo punto si se

---

añade las observaciones siguientes: «No hay duda que la demasiada alegría, los objetos externos y los varios deseos disipan mucho el ánimo, le distraen y enajenan de suerte que raras veces entra en sí mismo ni se recoge á tratar consigo á solas..... Con la tristeza pues, y con el taciturno recogimiento que infunde y desea la tragedia en los ánimos de los oyentes, *se logra este tan provechoso retiro del alma en sí misma*, se templa la excesiva alegía», etc., etc.

De suerte que Luzán consideraba los espectáculos trágicos como un suplemento de los ejercicios espirituales.

la aplica á Tirso, á Alarcón, y hasta cierto punto á Moreto, y aun á algunas obras excepcionales de Lope y de Calderón, pero que tiene toda su fuerza si se limita al mayor número de las obras de éste (singularmente las comedias *de capa y espada*), y á infinitas de los autores de segundo orden.

Ni siquiera el ejemplo y la doctrina de Pedro Corneille son bastantes para que Luzán tolere el género de las *tragicomedias* ó *comedias heroicas*, antes las condena como *abuso intolerable contra lo natural y lo verisimil*, y como un *nuevo monstruo no conocido de los antiguos*. Para Luzán no hay cosa más antipática que la mezcla de lo trágico con lo cómico, porque «queriendo lograr juntos los fines de la Tragedia y de la Comedia, no se logra ninguno».

La teoría del poema épico en Luzán es un mixto de las ideas de Benio y del P. Le Bossu, acordes entrambos en que la epopeya «debe servir de instrucción especialmente *á los reyes y capitanes de ejército*, á los que manden y gobiernen, en lo que conduce *para las buenas costumbres y para vivir una vida feliz*». Debajo de la alegoría de la fábula debe enseñarse alguna importante máxima moral, *ó proponer la idea de un perfecto héroe militar*. De este modo la epopeya vendrá á ser la poesía didáctica de los cuarteles, y una especie de suplemento de las ordenanzas. Lo extraño es que al lado de estas inepcias, que Luzán, á lo menos, tiene el mérito de no haber inventado, encontremos un singular capítulo en que Luzán patrocina y hace suya la noción del héroe épico dada por el *doctísimo* Juan Bautista Vico, y exprime, por decirlo así, el jugo de su libro de la *Ciencia Nueva*, tan desconocido entonces en la ma-

yor parte de Europa, y cuya influencia fué tan tardía. Pero á haberse penetrado Luzán verdaderamente de la doctrina de su presunto maestro, ¿cómo hubiera podido empezar un capítulo con palabras de Vico, y acabarle con otras del P. Le Bossu?

Tal mezcla de luz y de sombras es característica del libro de Luzán, cuyos méritos hemos expuesto lealmente, sin dejar de poner á la vista sus imperfecciones, de las cuales, por su educación y por el espíritu de su tiempo, apenas podemos decirle responsable. Tal como es la *Poética*, contradictoria é incoherente en muchas cosas, y radicalmente falsa en otras, no produjo mejor doctrinal literario el siglo XVIII; y cualquiera que sea el mérito de Hermosilla, de Martínez de la Rosa y de los últimos preceptistas de la escuela neoclásica, no puede negar nadie que con atención los examine, que la riqueza filosófica y técnica del libro de Luzán aparece en ellos singularmente mermada, y que nada encontramos ni en el *Arte de Hablar*, ni siquiera en la elegante *Poética* del vate granadino, que aventaje ni se acerque en trascendencia estética á las bellísimas y sólidas doctrinas que en sus dos primeros libros (los mejores de la obra) expone Luzán sobre la imitación de lo universal y de lo particular, sobre los oficios del ingenio y de la fantasía, sobre la exornación de la materia por medio del artificio. En su línea, y como expresión teórica del pensamiento de una escuela, la *Poética* de Luzán no ha sido superada, ni rectificada, ni añadida, como tampoco lo ha sido la *Retórica* de Mayáns y Siscar, pudiendo estimarse ambos libros como las dos columnas de la preceptiva literaria del siglo XVIII.

Las opiniones críticas de Luzán, muy señaladamente las que profesaba sobre nuestro antiguo teatro, y también la condenación del gongorismo (todavía dominante), á pesar de las oportunas salvedades que hacía reconociendo el indudable mérito de Góngora como poeta lírico, no podía menos de suscitar recia contienda y protestas del sentimiento nacional herido. Puede decirse que esta polémica empezó aun antes que la *Poética* hubiese salido de casa del impresor. Adjuntas á su primera edición van dos aprobaciones, por otra parte muy encomiásticas, de los Rdos. PP. Maestros Manuel Gallinero y Miguel Navarro, los cuales, á pesar de ser grandes amigos y admiradores de Luzán, intentaron poner algún correctivo á las exageraciones de su crítica y volver por la honra, que suponían atropellada, de los antiguos autores castellanos. El padre Gallinero se separaba en términos rotundos de la opinión de Luzán y de los críticos transpirenaicos, afirmando, poco más ó menos como el P. Feijóo, que el rigor de tales críticos procedía de no considerar «que las reglas pueden mejorarse con la artificiosa adición de otros primores», de donde infería que, «habiendo alcanzado nuestros poetas los primores del arte (que en tiempo de Aristóteles no tenían aún toda su perfección y hermosura»), no debían tenerse por desordenado extravío, sino, al contrario, por audacia generosa, las novedades y bizarrías de los nuestros. Y puesto ya en este camino, recordaba con discreción á Luzán que iguales reparos de infracción de las reglas del arte se habían dirigido en su tiempo á Molière, y que éste se había defendido mostrando bien poco respeto á los

preceptistas. El P. Navarro, atenuando también las censuras de Luzán contra nuestros poetas, procedía *more scholastico*, extractando las doctrinas de San Agustín sobre el concepto de la belleza, y de Santo Tomás sobre el concepto del arte. Excuso advertir que estas aprobaciones de tan levantado espíritu fueron suprimidas y condenadas al olvido, como dos monumentos de solemne pedantería y de barbarie, en la segunda edición de la *Poètica*, dirigida en 1789 por el elegante Llaguno, que trató la obra de Luzán con tan poca conciencia como el *Victorial* de D. Pedro Niño y otro libros que imprimió.

Pero ni Llaguno ni sus amigos pudieron borrar de la memoria de las gentes la docta crítica que habían hecho de la *Poètica* los redactores del *Diario de los Literatos* en el tomo IV de su meritoria publicación. Este artículo consta no menos que de 113 páginas, y es obra de dos autores. La parte meramente expositiva y de extracto pertenece á D. Juan Martínez de Salafranca; la parte crítica fué redactada por el bibliotecario D. Juan de Iriarte, uno de los hombres más doctos de aquella centuria, consumado gramático y latinista, autor de ingeniosos epigramas en la lengua madre y en la castellana, y de un bien digerido catálogo de los manuscritos griegos de la Real Biblioteca de Madrid. Don Juan de Iriarte, que había recibido en los colegios de Jesuítas de París y Ruan su educación literaria, discípulo del P. Porée, que fué también maestro de Voltaire, no podía ser muy hostil á los principios críticos profesados por su amigo Luzán; pero tanto podía en él el sentimiento nacional, que, aun haciendo grandes elogios de la *Poètica,* se negaba resueltamente á asen-

tir con el autor en lo que tocaba al mérito de nuestros poetas, y emprendía la defensa de la trágicomedia española, de la poesía en prosa, del teatro de Lope de Vega, y hasta de los versos más enigmáticos de Góngora (1). Luzán había calificado el *Arte Nuevo*, de Lope, de «libro cuyos fundamentos y

---

(1) *Diario de los Literatos*, tomo IV, páginas 1 á 113. En la biografía de D. Juan de Iriarte, que precede á sus *Obras Sueltas* (1774), se especifican cuáles son los artículos del *Diario* que le pertenecen (tomo I, pliego F, sin foliar). Iriarte propendía á lo conceptuoso, aun dentro del gusto francés. Dedicó nada menos que ocho epigramas latinos á la alabanza de Fontenelle. Son de materia artística (dicho sea de paso) los tres siguientes dísticos de D. Juan de Iriarte sobre el desnudo en la escultura, que conceptúo notables por la elegancia de la dicción:

«XXXVIII.

Parcite, Pictores, obscenas pingere partes.
Fit meretrix vestra casta Minerva manu.

XXXIX.

Naturam haud sequeris, pingis qui turpia, Pictor.
Quod Natura tegit, debet et arte tegi.

XL.

Quid juvat in statuis obscena ostendere membra?
An lignum, an saxum, qui videt ista, putas?»

La educación extranjera nunca extinguió en D. Juan de Iriarte el vivo sentimiento de nacionalidad. De los que afectadamente remedaban el habla literaria y costumbres de los franceses, se burló en este otro epigrama, mucho más picaresco de lo que el docto bibliotecario solía permitirse:

«Gallicus Hispanis habitus, saltatio, vestis,
Lingua, cibus, *morbus Gallicus* ipse placet.»

Entre otros opúsculos críticos de D. Juan de Iriarte, recopilados en el tomo II de sus *Obras Sueltas*, merece citarse la justa y severa censura que hizo de unas endechas muy conceptuosas y muy celebradas de D. Antonio de Solís, á la conversión de San Francisco de Borja.

principios se oponen directamente á la razón y á las reglas de Aristóteles». Don Juan de Iriarte quiere probar que Lope no compuso su *Arte* para apoyar la novedad de sus comedias, ni se propuso levantar nueva *poética* contra la de Aristóteles y Horacio, cuyos preceptos, en todo lo esencial, recomienda expresamente é inculca en muchas partes de su obra, debiendo estimarse las contradicciones que en ésta se advierten como «elegantes rasgos de ingenioso despejo y bizarría». Hace notar el influjo *de la democracia* (sic) en nuestros antiguos teatros, y la necesidad en que se vieron nuestros poetas de atemperarse al gusto popular, aun protestando de él. «La obra de Lope más es *arte nuevo* de criticar comedias, que de hacerlas.»

Luzán había despedazado con verdadera saña de reformador, entonces necesaria, el enigmático soneto de Góngora en loor de Luis de Bavia, escogiéndole entre otros ciento como dechado de la más perversa y caliginosa poesía. Don Juan de Iriarte apura los esfuerzos de su ingeniosidad para defender el soneto de Góngora, y realmente saca ilesas de las garras censorias de Luzán algunas frases poéticas y figuradas de buena ley, como los *claveros celestiales*, los *bronces de la historia* y la *llave de los tiempos;* pero compromete en mal hora su causa cuando emprende dar racional sentido á este terceto, monstruoso embolismo de imágenes, sobre el cual tanto sudaron Salcedo Coronel y los demás intérpretes de Góngora, entendiéndole unos de la inmortalidad que comunica la imprenta, y otros de la caída d Ícaro:

«Ella á sus nombres puertas inmortales

Abre, no de caduca, no, memoria,
Que sombras sella en túmulos de espuma.»

Lo más brillante y los más sólido del artículo del *Diario* es la defensa de la tragicomedia, proscrita por Luzán como género monstruoso y bárbaro. Iriarte le recuerda que «los antiguos conocieron una especie de drama que participa de la Tragedia y de la Comedia, y que admite la mezcla de personas ilustres y vulgares, de sucesos serios y jocosos, como se observa en el *Amphytrion* de Plauto, y en el *Cyclope* de Eurípides, y debía acontecer en los dramas satíricos de Pratinas, según lo que de ellos sabemos, y según lo que indica la misma *Poètica* de Horacio, de la cual bien claramente se deduce que en tales representaciones alternaban los Reyes y los Dioses con los Sátiros y los Faunos, y con la gravedad trágica, el donaire y la malicia cómica más subida de tono».

Á estos argumentos de autoridad añade otros de razón, derivados de la esencia misma del poema dramático: «No parece tan extraño ni tan violento el drama que une lo serio con lo jocoso, porque, no siendo el drama más que una imitación ó representación de las acciones y sucesos humanos, y encontrándose no pocos de éstos mezclados de lances serios y graves, y de festivos y graciosos chistes, con intervención de personas grandes y plebeyas, ¿qué repugnancia ni qué monstruosidad puede haber para que acciones y sucesos de esta calidad se representen? ¿Y si en el teatro de la vida humana pasan y suceden verdaderas tragicomedias, por qué razón no las podrá haber fingidas ó imitadas en el Theatro de la Poesía, suponiendo que en su repre-

sentación se observen las condiciones y leyes del decoro y de la propiedad? Ni obsta el inconveniente que se opone de que los donayres cómicos interrumpen y destruyen la fuerza de los afectos trágicos, porque lo mismo sucede dentro de la Tragedia y de la Comedia, en donde los afectos de lástima, de ternura y de amor, destruyen los de ira, furor y odio..... Estas y otras reflexiones abren la puerta á un dilatado discurso, en que *pudiera demostrar que muchas de las máximas que los críticos establecen por leyes generales de la Dramática*, *no son más que fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación*, *como lo acredita la historia del Theatro antiguo y moderno*..... Fuera de que parece demasiado rigor querer añadir á la Comedia, sobre las tres unidades á que está sujeta, otra unidad cuarta, que es la unidad *de especie,* de suerte que no pueda haber más de una especie de Comedia, no ignorándose que los romanos tuvieron tantas especies diferentes de Comedias, unas *Pretextatas,* otras *Togatas,* otras *Atelanas,* otras *Tabernarias,* etc., según la diversa clase y calidad de sus asuntos y personas, según su mayor ó menor gravedad y varia composición de lo serio y lo jocoso.»

¡Página de crítica verdaderamente sensata y admirable, pero que no fué la única que en el mismo sentido escribieron los apologistas de la tradición nacional, nunca muerta ni ahogada en el siglo XVIII, como ya hemos comenzado á notar y seguiremos viendo! Claro es que, pensando Iriarte de tan libre y racional manera, no podía menos de diferir de la sentencia de Luzán acerca de la unidad de tiempo. No sólo califica de pretensión arbitraria la de las

cuatro horas, sino que, en redondo, afirma que el estrechar los límites de la acción no es sino sofocar y oprimir el ingenio, y cortar los vuelos á la pluma del poeta, «con lo cual llega á malograrse lo substancial de los dramas, que es el artificio de la Fábula».

Aunque todos estos reparos venían envueltos en una lluvia de flores derramada sobre todos los libros de la *Poética*, Luzán no dejó de sentir la punta del acero, y como no era la modestia la prenda distintiva de su carácter, hubo de responder en descomedido tono con cierto folleto que imprimió en Pamplona, en 1741, trabajado á medias entre él y su amigo D. Josef Ignacio de Colmenares y Aramburu, oidor de la Cámara de Comptos, disfrazándose el primero con el anagrama imperfecto de D. Íñigo de Lanuza, y el segundo (de quien son todas las notas) con el de Henrico Pío Gilasecas Modenés. Luzán se defiende con habilidad en lo relativo á Góngora y á Lope: no así en la parte teórica, donde tenía peor causa, y donde se empeña en contestar á las razones con autoridades. Así, v. gr., para probar la ilegitimidad de la tragicomedia, sienta el principio de que *en la poesía dramática se debe preferir lo verisímil, aunque imposible ó falso, á lo verdadero inverisímil*, y para comprobarlo, cita á Cascales, Cervantes (en el *Persiles*, lib. II, cap. II), Scalígero, Pablo Benio, Dacier y Juan Bautista Vico (1).

---

(1) *Discurso apologético de D. Íñigo de Lanuza, donde procura satisfacer los reparos de los señores diaristas sobre «La Poética» de D. Ignacio de Luzán. Van añadidas algunas notas, sacadas de carta escrita al autor por Henrico Pío Gilasecas Modenés. Pamplona, J. J. Martínez*, 1741, 8.°, 144 págs.

El gusto de Luzán se fué afrancesando más cada día, después de su viaje á París como secretario de embajada con el Duque de Huéscar, desde 1747 á 1750. Buena prueba de ello nos ofrece su curioso libro intitulado *Memorias Literarias de París*, que imprimió, dedicado al P. Rávago, confesor de Fernando VI, en 1751. En este libro discurre Luzán de un modo ingenioso y ameno, pero con menos pureza de lengua que en sus obras anteriores, sobre los establecimientos de enseñanza en París, sobre el estado de las Letras y de las Ciencias, especialmente de la Física y de la Química, de las Matemáticas, de la Medicina y de la Historia Natural, sobre las Academias y las Escuelas militares, sobre las Bibliotecas y las Imprentas, todo con el más ardiente y simpático entusiasmo por la cultura, y mostrándose superior á la mayor parte de las preocupaciones de su siglo. Consideraba, por supuesto, á París como «el centro de las Ciencias y Artes, de las Bellas Letras, de la erudición, de la delicadeza y del buen gusto». Clamaba contra la incomunicación científica de unos pueblos con otros: «Las Ciencias y las Artes tocan hoy á su perfección: mil descubrimientos, mil inventos, mil máquinas, mil nuevos métodos allanan todas las dificultades y facilitan los estudios: en todas partes, en todas lenguas se habla, se escribe científicamente: el templo de la sabiduría es ya accesible á todos..... Todo alienta, todo influye, todo se comunica.» La figura de Luzán crece mucho á nuestros ojos con este candoroso é insaciable afán de ciencia que ya en su edad madura, y como si acabara de descubrirse un mundo nuevo para su espíritu, le lleva lo mismo al

curso de física experimental del abate Nollet ó al de química de la Planche, que á la representación de las tragedias de Crébillon y de Voltaire, ó á los salones en que imperaba Diderot. Todo lo indaga y escudriña, desde las cartillas en que aprenden los muchachos á leer, hasta la organización del Teatro de la Comedia Francesa, y todo procura referirlo á utilidad de su nación.

El entusiasmo de Luzán por los franceses, que le hace prorrumpir á la continua en pomposos ditirambos, no le ciega, sin embargo, para reconocer en aquella brillante cultura ciertos defectos y síntomas de decadencia. Así, v. gr., se duele del abandono de las letras clásicas, comparándolas sin duda con el floreciente estado en que durante su mocedad las había visto en Italia, si bien hace justicia al mérito de varios humanistas de París, tales como el abate Olivet y el P. Porée. Sobre la poesía francesa expone consideraciones bastante atinadas, empezando por reconocer que «quizá la Francia, y particularmente la Provenza, puede gloriarse de haber sido la primera en inventar y cultivar la poesía vulgar, sirviendo de modelo á otras naciones»; proposición hoy plenamente confirmada por el estudio de la Edad Media, pero entonces de muy pocos sabida ni alcanzada. Llegando á los poetas que leyó y trató personalmente, con Voltaire es muy pródigo de alabanzas, concediéndole el primer lugar entre los ingenios contemporáneos. «Su poema la *Henriade*, sus tragedias, sus epístolas y otras muchas obras en verso y en prosa, le han adquirido una fama igual á la envidia y emulación de los que le han satyrizado cruelmente..... El ingenio vivo y

fecundo de este poeta está siempre en acción y produciendo algo. Las novelas de *Zadig* y de *Babuc*, que han salido á luz poco há, son suyas, como lo manifiesta el estilo y la ingeniosa discreción con que están escritas..... Mr. de Voltaire tendrá ahora poco más de cincuenta años; es cortés, discreto y delicado en la conversación; de ingenio muy agudo, de fantasía muy viva y muy fecunda, juntando á estas prendas naturales mucho estudio y asidua lección, una erudicion universal y el conocimiento de muchas lenguas: en suma, un gran poeta, por más que sus émulos *ó sus mismos Escritos*, le hayan rebajado parte de su mérito y de su fama.» No puede uno menos de sonreirse cuando considera que este retrato de Voltaire, trazado sin duda de buena fe y sólo con una intención literaria (puesto que en la religiosidad de Luzán nadie ha puesto tilde ni reparo), fué dedicado al confesor del piadosísimo rey Fernando VI. Verdad es que la fama de la impiedad de Voltaire no había llegado entonces á donde llegó en su escandalosa vejez, y muchos (de los cuales, sin duda, era Luzán) le consideraban únicamente como un escritor ameno, aunque algo atrevido y licencioso.

Luzán había defendido con extraordinario calor en su *Poética* la teoría de los géneros *puros*, pero en París cambió de parecer, en vista de las obras de La Chausée y de Diderot, se hizo acérrimo partidario de la comedia sentimental ó *lacrimatoria*, y al año siguiente de su vuelta de París imprimió, dedicada á la Marquesa de Sarria (en cuya casa se tenía la célebre *Academia del Buen Gusto*), una traducción de *Le préjugé à la mode*, de La Chausée, con el

título de *La razón contra la moda*, acompañada de un prólogo entusiasta. Creía Luzán, y lo afirma en sus memorias, que este género de dramas sentimentales ó tragedias urbanas podían competir con las obras más célebres que hubiesen aparecido en teatro alguno del mundo, y siguiendo las huellas de Diderot, condenaba por afectado y altisonante el estilo sentencioso de las tragedias clásicas, anunciando que si esa falsa sublimidad seguía en aumento, muy pronto se perdería en Francia toda naturalidad de estilo y toda noción de verdadera elocuencia. Y aún va más allá, cuando condena todas las modernas *Fedras*, *Electras*, *Ifigenias*, y todos los *Orestes* y los *Edipos*, en palabras tales y tan curiosas, que deben transcribirse aquí, por lo mismo que proceden de un preceptista de los que por tradición llamamos *helados* y *sistemáticos*, y para eterno escarmiento de los que quieren condensar en una fórmula toda la vitalidad del pensamiento de un hombre: «Los poetas franceses, queriendo emular, y aun superar la fama de los trágicos griegos, se propusieron los mismos asuntos..... *Pero no repararon que los assuntos que eran verisimiles en la antigua Athenas y en la antigua Roma, son ahora totalmente inverisimiles en Paris y en todas partes.* Ya el pueblo no cree en Oráculos, ni en la cólera de los falsos Dioses, ni en los Manes que quieren ser aplacados; ni se tiene por virtud heroyca el vengarlos y aplacarlos con la sangre de sus agresores, *ni la historia fabulosa de los tiempos oscuros y heroicos puede hallar crédito en el auditorio presente.* Tal vez esta razón ha sido la que ha contribuido más al poco aplauso que ha tenido el moderno *Orestes* de Voltaire. Y yo miro como

una especie de prodigio del ingenio y del arte el efecto y la conmoción que produce siempre que se representa la *Phedra* de Racine, y las lágrimas que obligan á derramar á todo el auditorio algunas de sus escenas.» El que lea este trozo enteramente romántico, y considere cuán difícil es de vencer y rendir el envejecido error antiguo, no dejará de conceder á Luzán el título de hombre superior, dado el nivel intelectual en que le tocó vivir, sin cultura propia é indígena entre los suyos, y con cultura de *transición* entre los extraños.

Y esta cultura, así como no la rechazaba por perjuicio ó engreimiento nacional, tampoco le seducía y fascinaba en todas sus partes, como sedujo y fascinó á tantos otros extranjeros, que fueron á París como atraídos por un canto de sirena. Luzán apenas daba valor alguno á la filosofía francesa del siglo pasado. «En París todo el mundo estudia la *Physica*, y la estudia muy bien; pero pocos ó ninguno aprenden ni llegan á saber una verdadera Lógica, ni una verdadera Metaphísica. No he oído jamás hablar ni de Bacón de Verulamio, ni de Wolfio; si algunos nombran á Leibnitz, es por lo que tuvo de gran matemático; de Locke no se hace mucho caso, tachándole algunos de que no fué buen geómetra. Nadie habla ni se acuerda de Platón, como si tal hombre no hubiese habido en el mundo. Y cuanto á Aristóteles, bien podré asegurar, sin recelo de engañarme, que nadie ha leído ni lee sus obras originales, sin embargo de que todos las desprecian. *De aqui resulta que ordinariamente, en las obras que salen en Paris, se hallará falta de méthodo y de solidez en los discursos, en los cuales sólo ha trabajado la ima-*

ginación viva del autor..... La misma Religión no está segura de estos asaltos repentinos..... Y como la falta de Lógica y de Metaphísica es general, todo pasa, cualquiera opinión algo brillante halla aplauso y apoyo, y nadie sabe descubrir el error.» Ni tampoco se dejó llevar del general deslumbramiento que en su tiempo producían los adelantos prodigiosos de las ciencias matemáticas y físicas, ni del desprecio que sus cultivadores mostraban hacia las otras artes: «La Historia, la Poesía, la Erudición, comparadas con una theoría del movimiento de los satélites de Júpiter, son como un juego de niños en el concepto de estos mathemáticos. No sé si en esto aciertan: *yo creo que no* (1).»

El mayor mérito de Luzán en estas *Memorias* consiste en haber sabido distinguir en la cultura francesa de su tiempo el oro del hierro y el hierro del barro. Así le oímos quejarse amargamente de aquella turba de novelas licenciosas que fueron plaga del siglo pasado, y echar de menos los libros de caballerías desterrados por el *Quijote*. «Por fin aquellos libros inspiraban la inclinación á las armas, el valor, la intrepidez, la buena fe, el sufrimiento y el preferir la muerte á la infamia, virtudes que hacían siempre mucha falta á la nación que las perdiere..... Las novelas francesas, por el contrario, no inspiran sino amores, placeres y lascivias, assuntos tanto más dañosos cuanto más las costumbres de casi toda Eu-

(1) La penetración crítica de Luzán era tan grande, que en otro pasaje de estas Memorias llama la atención de los filólogos sobre las particularidades del dialecto *roumanche* del país de los Grisones, y sus semejanzas y diferencias con otras lenguas neolatinas, y especialmente con el catalán.

ropa están inclinadas ya con demasía á las delicias y al ocio (1).»

Luzán contribuyó más que otro alguno á lanzar á la literatura española en la general corriente europea, lo cual en cierto modo era inevitable, dada la mísera postración de nuestras letras y el empobrecimiento cada día mayor del espíritu nacional (2). Pero

---

(1) *Memorias literarias de París: actual estado y méthodo de sus estudios. Al Rmo. P. Francisco de Rávago, de la Compañía de Jesús, confessor del Rey nuestro Señor*, etc .... *Por D. Ignacio de Luzán, Superintendente de la Real Casa de Moneda, Ministro de la Real Junta de Comercio*, etc..... *Con licencia en Madrid. En la imprenta de D. Gabriel Ramírez..... Año de* 1751, 8.°

Es muy notable, así por las ideas como por el estilo, la aprobación de este volumen, suscrita por D. Juan de Aravaca, uno de los más razonables oradores sagrados de aquella edad. Contiene una especie de teoría del *buen gusto* no muy original, pero juiciosa y bien expuesta. Sobre todo, encuentro digno de alabanza el párrafo siguiente:

«Lo que llamamos *seguir las reglas*, no es el acomodar á nuestros usos y costumbres las ideas y calidades de los sujetos que ya murieron, sino *el inclinar y disponer los ánimos de los presentes á que entren en el genio, ideas y locución de los Antiguos, conservándoles cuidadosamente todo lo que les es propio y característico, sin atribuirles nuestras modas, sin confundir lo pasado con lo presente.*»

Además de todos los escritos hasta aquí citados, Luzán dejó algunos otros de materia crítica, enumerados por su biógrafo y por Latassa; v. gr.: *Retórica de las conversaciones* (ms.); *Ragionamenti sopra la Poesia* (primer esbozo de la *Poética*); *Sogno d'il buon gusto* (ms.); *Cartas latinas á los Diaristas de Trévoux en defensa de la literatura española* (se imprimieron en Zaragoza en 1743, pero no hemos llegado á verlas); estudio sobre el *Catilina* de Crébillon (ms.); *Disertación sobre la égloga, contra Fontenelle*, etc., etc.

(2) No carece de curiosidad, para el estudio de las ideas en el siglo XVIII, cotejar el libro de Luzán con otro de muy parecido asunto, que escribió en tiempo de Carlos III el Duque de Almodóvar, traductor de Raynal:

—*Década Epistolar sobre el estado de las Letras en Francia, su*

aun siendo Luzán ingenio tan hondamente marcado con el sello de la imitación extraña, sus doctrinas críticas parecen un dechado de españolismo y de tolerancia si se las compara con las de otros eruditos amigos suyos, que con grande estrépito y alarde de fuerza se dieron á seguir el camino abierto por la *Poética*, tomando de ella los peores lados, y exagerándolos hasta un grado de violencia y fanatismo casi increíble.

Entre estos escritores son dignos de especial mención D. Blas Antonio Nasarre y Férriz, D. Agustín de Montiano y Luyando y D. Luis Joseph Velázquez, medianos críticos todos y muy inferiores á Luzán en alteza y novedad de pensamientos, aunque dignos de buena memoria por otras razones.

El bibliotecario D. Blas Nassarre, aragonés como Luzán, y á quien éste honró nada menos que con los epítetos de *escritor sabio y elocuente*, es uno de aquellos personajes literarios de cuyo mérito muy difícilmente llega á hacerse cargo la posteridad, pasadas las circunstancias que les dieron transitoria fama. Los pocos escritos suyos que conocemos están afeados casi todos, ó por una erudición indigesta y trasnochada, ó por una extravagancia que raya en lo ridículo. Y, sin embargo, sus contemporáneos no iban del todo descaminados en tenerle por hombre nada vulgar. En la Academia Española pocos traba-

---

fecha en París, año de 1780. *Por D. Francisco María de Silva, año de* 1781. *Á beneficio de la Real Sociedad Económica de Madrid.*

El autor fué molestado por la Inquisición como enciclopedista, aunque en este libro hace bastantes distingos y se muestra muy severo con los autores irreligiosos.

jaron más que él en los años inmediatos á su fundación. Como bibliógrafo y paleógrafo honra su nombre el largo prólogo que estampó al frente de la *Polygraphia Universal* de D. Cristóbal Rodríguez, historiando las variaciones de la escritura española desde las monedas autónomas hasta el siglo XVI. Como jurisconsulto, supo unir el estudio de la arqueología y de las humanidades con el de los textos legales, y figuró no sin lucimiento en el escuadrón de los Finestres y Mayans, merced á los cuales nunca se extinguió del todo en las aulas españolas la luz que en otras edades habían encendido Antonio Agustín y Antonio Gouvea, Covarrubias, Fernández de Retes y Ramos del Manzano.

De intento hemos hecho conmemoración de estas buenas partes del entendimiento y aplicación de Nasarre, para que parezca mayor el contraste con lo absurdo y descaminado de su crítica literaria, en la cual apenas se percibe el más remoto vislumbre de un pensamiento filosófico, é impera y campea á sus anchas el más increíble mal gusto. Reimprimió el *Quijote* de Avellaneda, que él y su amigo Montiano juzgaban mucho más entretenido y chistoso que el de Cervantes. Reimprimió también las Comedias de Cervantes, no porque le gustasen, sino al revés, porque le parecían malas, y ni siquiera las tenía por comedias, de donde infería que Cervantes las había compuesto como parodias intencionadas del estilo y gusto de Lope de Vega. La especie es tan estrambótica, que parece imposible que haya cabido en cerebro de hombre sano. Júzguese como se quiera de las comedias de Cervantes, nadie que las examine de buena fe, y que lea el prólogo en que su inmortal

autor se queja tan amargamente de no encontrar actores que se las representasen, y á duras penas librero que quisiera sacarlas á luz, dudará ni por un momento de que fueron escritas en serio. ¿Y por qué no habían de serlo? Entre los innumerables dramaturgos anteriores á Lope de Vega, ¿quién es el que puede entrar en comparación con Cervantes, si se exceptúan acaso Torres Naharro, y Micael de Carvajal? Prescindiendo de la grandiosa y épica *Numancia*, que todavía no estaba impresa ni descubierta cuando Nasarre escribía, ¿por qué había de avergonzarse Cervantes ni nadie de ser autor de una comedia de costumbres tan ingeniosa y amena como *La Entretenida*, de una comedia de carácter tan original como *Pedro de Urdemalas*, de una comedia de moros y cristianos tan bizarra y pintoresca como *El Gallardo Español*, de un drama novelesco tan interesante y fantástico como *El Rufián dichoso*, y de una serie de entremeses que son cada cual, sobre todo los escritos en prosa, un tesoro de lengua y un fiel y acabado trasunto de las costumbres populares?

Pero en esas comedias *no se guardan las unidades*, decía Nasarre, y por eso es imposible que Cervantes haya podido escribirlas de buena fe, él que tanto había inculcado en el *Quijote* la necesidad de observarlas. Ya dijimos en el tomo II, y no hemos de repetir aquí, de qué manera tan natural y tan sencilla se explica para nosotros esta aparente contradicción de Cervantes. ¿Pero no advirtió Nasarre que en el mismo libro que imprimía, en el diálogo de la *Curiosidad* y de la *Comedia*, se había encargado Cervantes de satisfacerle y de explicarle el cambio y de impugnarse á sí mismo?

Á decir verdad, la reimpresión de las comedias de Cervantes no fué para D. Blas Nasarre más que un pretexto escogido con poca fortuna para desahogar su bilis contra el teatro castellano, y especialmente contra Lope y Calderón. Después de insinuar que las tales comedias de Cervantes son una especie de *Quijote* dramático, aunque la ironía está en ellas más recóndita (¡y tanto!), después de alabar *lo bien puesto de los desaciertos* y lo *perfectamente imitado de los desbarros y necedades*, elogios que de fijo hubieran sacado fuera de sí á Cervantes, la emprende el buen bibliotecario con los extranjeros que habían dicho mal de nuestra escena, y se propone demostrarles que su crítica es justa si se refieren á Lope y á Calderón y á otros autorcillos así de poca monta, pero que de ninguna manera es aplicable á otras comedias excelentes y recónditas, plautinas y terencianas, que D. Blas tenía recogidas y allegadas, y que se proponía ir publicando en colección. Éste era, según Nasarre, el verdadero teatro español, tal y tan rico, que se podían contar en él más comedias arregladas y *conformes al Arte* que en los teatros italiano, francés é inglés juntos. No sabemos con mucha seguridad á qué comedias aludía Nasarre; pero de ciertos pasajes de su prólogo puede inferirse que tenía á la vista algo del teatro anterior á Lope, especialmente las *Celestinas* (1), la *Propaladia* y las comedias de

(1) Cita con especial encarecimiento la *Selvagia*, la *Florinea* y la *Euphrosina*. De esta última (traducida del portugués al castellano por el capitán D. Fernando de Ballesteros y Saavedra), hizo una reimpresión en 1735, ocultando su nombre en la dedicatoria con el de *D. Domingo Terruño Quexilloso*. Llama á la obra que reimprime «comedia en prosa, pero poética y con sus números y harmonía: libro

Lope de Rueda, y siendo, como era, D. Blas acérrimo partidario del realismo dramático en su acepción más estrecha, es decir, como reproducción fiel de accidentes y costumbres de la vida ordinaria, lamentaba que nuestro teatro, desde Lope en adelante, hubiese abandonado este rumbo, inclinándose al género novelesco. Así es que de los dramáticos posteriores á Lope, sólo manifiesta alguna estimación por Moreto, Roxas, La Hoz, Solís y Cañizares, en cuanto se acercaron alguna vez al tipo de comedias de costumbres que él se había forjado, es á saber: «una acción de pasatiempo y risa, en que intervengan personas humildes, tales como oficiales, truhanes, mozos, esclavos, rameras, alcahuetas, soldados y mercaderes».

Con arreglo á estos desatinados principios, va tejiendo Nasarre una especie de historia compendiada del teatro español, en la cual asienta, entre otros infinitos errores, que «los Arabes y Moros fueron insignes en las representaciones», que también á ellos debe atribuirse la invención de la rima; que «los Trovadores fueron los primeros que compusieron comedias en lengua vulgar», y que cuando Lope de Vega comenzó á escribir, las comedias eran ya adultas y perfectas, y él las volvió á las mantillas. Para Calderón no tiene más que palabras de vilipendio. Sus *Autos* son una «interpretación cómica de la Sagrada Escritura, llena de alegorías y metáforas

---

raro y de exquisito gusto, de invención dichosa, de composicion elegante y que pinta con vivos colores las personas que representa, poniéndolas sobre el Theatro al natural y con decencia..... Los personajes más parecen vivos que representados. ...»

violentas, de anacronismos horribles», mezcla monstruosa de lo sagrado y lo profano. Sus comedias le parecían, no sólo contrarias á toda verosimilitud y escritas en estilo ditirámbico y altisonante, ajeno de la llaneza de la conversación, sino además inmoralísimas y de mal ejemplo para mancebos y doncellas, por los amoríos, escondites, duelos y venganzas. Y esto lo decía D. Blas, para quien la comedia prototipo había de ser aquella en que intervinieran rameras y rufianes. Lo peor que encontraba en Calderón, era haber creado un mundo ideal de caballeros andantes y de hombres imaginarios, y haber puesto toda la atención en el enredo y ninguna en los caracteres.

Á esto se reduce el famoso discurso de Nasarre, puesto que todo lo restante está sacado á la letra, ó de las *Tablas* de Cascales, ó del *Heráclito y Demócrito* de Antonio López de Vega (1). Si las opiniones de Luzán, tan mesuradas en fondo y forma, habían suscitado tal contradicción del espíritu nacional herido, ¿cuál no había de ser la que promoviese este otro impertinente alegato, tan henchido de satisfacción propia y de pedantería? Nada menos que cuatro impugnaciones de la obra de Nasarre

(1) *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el Autor del D. Quixote, divididas en dos tomos, con una disertación ó prólogo sobre las Comedias de España. Año 1749. Con licencia. En Madrid, en la Imprenta de Antonio Martín.* Dos tomos, 4.°

Al primero antecede el discurso preliminar de Nasarre, que tiene 26 hojas sin foliar. Aprobó este libro, asintiendo á las imaginaciones de Nasarre, el famoso Fr. Juan de la Concepción, cuyo gusto competía con el suyo. Baste decir que una de las cosas que mayor admiración le causaban en el *Quixote*, era el nombre de *Rocinante*.

conozco, publicadas todas en el corto espacio de dos años, y de fijo que no fueron éstas las únicas, puesto que, no existiendo bibliografía del siglo pasado, sólo la casualidad nos va proporcionando los materiales para construirla. Rompió las hostilidades D. Joseph Carrillo, con un coloquio satírico de no poco donaire intitulado *La Sinrazón impugnada y beata de Lavapiés*, y muy pronto unieron sus voces con la suya D. Juan Maruján y D. Francisco Nieto y Molina, en dos papeles volantes, que fueron como anuncio del importantísimo aunque farragoso *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España contra el dictamen que las supone corrompidas*, obra del abogado D. Tomás de Erauso y Zavaleta, que ocultó su mombre llamándose un *Ingenio de esta corte* (1). Los escritos polémicos de Carrillo, Maruján y Nieto Molina, apenas merecen atención de la crítica sino como documentos históricos de la viva resistencia del espíritu nacional contra la invasión de las nuevas ideas críticas; no así el de Zavaleta, que tiene valor propio y verdadera elevación de sentido estético en algunos pasa-

(1) *La Sinrazõn Impugnada, y beata de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparatado prólogo que sirve de delantal (según nos dice su autor) á las Comedias de Miguel de Cervantes. Compuesto por D. Joseph Carrillo.* Madrid, 1750, 4.°

— El romance de Maruján está inserto (en su mayor parte), en el captulo IX del excelente y riquísimo *Bosquejo de la poesía castellana en el siglo XVIII*, de D. Leopoldo A. de Cueto.

— *Obras en prossa, escritas á varios assumptos, y divididas en cinco discursos: compuestos por D. Francisco Nieto de Molina, natural de la Ciudad de Cádiz..... Con licencia: en Madrid, en la Imprenta de Pantaleón Aznar*, 1768.

I. *Discurso en defensa de las Comedias de Frey Lope Félix de*

jes. Maruján era un coplero de ínfima laya, audaz y violentísimo, fanfarrón y pendenciero, animado de aquel fervor de controversia que es uno de los rasgos del siglo XVIII, como de todas las épocas de transición. No carecía de conocimientos en las literaturas extranjeras, puesto que tradujo la *Dido* de Metastasio; pero sus aficiones y sus resabios le llevaban á la escuela nacional degenerada, en favor de la cual riñó fieras batallas, con más osadía que ciencia ni descernimiento. La paradoja de Nasarre le hirió en lo más vivo de su alma, haciéndole prorrumpir en un romanzón interminable y desaliñado, en que maltrata á su sabor á Nasarre, disfrazando muy poco su nombre con el de *Licenciado Arenas*, y haciendo descubiertamente la apología, no de la comedia española, sino de la ignorancia y del salvajismo literario. Y como Nasarre había mezclado bien malamente en la cuestión el gran nombre de Cervantes, Maruján, que debia de entender de una manera harto singular el patriotismo, la emprende

---

Vega Carpio, y en contra del Prólogo Crítico que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra.

II. *Discurso segundo joco-serio. Ridícula Inventiva. Academia de los Poetas.*

III. *Verdades que parecen disparates. Crítica contra los escritos y escritores de este tiempo.*

IV. *El Azote Crítico, por D. Gil Batuecas.*

V. *Defensa del papel que dió á luz D. Antonio Rezano, en contra del disforme papelón de D. Juan Antonio del Castrillo y Villamor.*

Además de estos papeles, que suelen andar reunidos en un volumen, publicó Nieto otro de crítica que no he visto.

—*Los Críticos de Madrid, en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas.* Madrid, 1768.

con el *Quijote*, tratándole de obra funesta, que había destruído el espíritu caballeresco de la nación, y dado armas á los extranjeros para que la vilipendiasen. Así lo dice en versos tan pedestres y deplorables como todos los demás:

«El fuerte fué de Cervantes,
Aquel andante designio
En que dió golpe tan fuerte,
Que á todos nos dejó heridos.
Aplaudió España la obra
No advirtiendo, inadvertidos,
Que era del honor de España,
Su autor, verdugo y cuchillo;
Contando allí vilipendios,
De la nación repetidos,
De ridículo marcando
De España el valor temido.....
El volumen remitiendo
A los reinos convecinos,
Hicieron de España burla
Sus amigos y enemigos,
Y ésta es la causa por qué
Fueron tan bien recibidos
Estos libros en la Europa,
Reimpresos y traducidos,
Y en láminas dibujados,
Y en los tapices tejidos,
En estatuas abultados
Y en las piedras esculpidos...»

¡Qué defensores de España los que comenzaban por derribar el ara del mayor ingenio nacional, y cuán lejanos estaban de sospechar que precisamente el *Quijote* tenía entre sus inmortales excelencias la de ser una protesta del buen sentido de nuestra raza contra el mundo ideal y fantástico de la caballería andante, antipático siempre al genio latino y en mal

hora trasplantado á Italia y á España, que muy pronto dieron cuenta de él con blanda y risueña ironía!

Nieto Molina valía más, y era escritor de otro orden que Maruján, aunque de una escuela semejante. Escribía versos de donaire en la pura lengua del siglo XVII, como si para él no existiesen franceses en el mundo, ni se hubiera escrito la *Poética* de Boileau. En lo bueno y en lo malo, era un escritor anacrónico en más de sesenta años. Quizá es en fecha el último de los poetas burlescos genuinamente españoles, puesto que era mucho más joven que Gerardo Lobo, Torres Villarroel y Benegasi, y alcanzó, según toda probabilidad, los últimos años del siglo. Su poema de la *Perromaquia* (1765), que tituló *Fantasia poética en redondillas;* su colección de parodias mitológicas, también en metros cortos, intitulada *El Fabulero* (1764); en suma, todo lo que conocemos de él, parece de Jacinto Polo, de Cáncer ó de Anastasio Pantaleón, con gusto menos malo y no menor abundancia de dicción pintoresca.

Un hombre como Nieto Molina, que admiraba á Góngora hasta en sus extravíos y en sus errores, sin perjuicio de no imitarle en ellos, y le llamaba *asombro de los líricos*, no podía dejar impunes las predicaciones galo-clásicas de Nasarre. Así es que le combatió con crítica más festiva que punzante en varios papelejos de poco fuste, donde hay instinto de poeta más que saber de crítico.

Pero en el *Discurso crítico* de Zavaleta, que de intento he reservado para lo último, hay algo más que instinto: hay, aunque en forma ruda é indigesta, una exposición anticipada de las doctrinas que luego

se llamaron románticas. Este *Discurso*, que, según refiere Huerta, costó la vida á Nasarre, no es una invectiva personal como de tal noticia pudiera inferirse, sino una verdadera poética dramática, desaseada y bárbara en el estilo, de tal modo que apenas puede leerse íntegra sin un poderoso esfuerzo de voluntad; pero llena de pensamientos propios y elevados, que casi dejan atrás los que hemos leído en Luzán y en D. Juan de Iriarte. El autor declama mucho; pero á veces razona bien sus desenfrenadas admiraciones. Una parte de sus argumentos, y el espíritu general de su crítica, los debe, sin duda, á los antiguos apologistas de Lope, á Tirso, al maestro Alonso Sánchez, á Ricardo del Turia, á Barreda, á Caramuel. Como ellos, pulveriza el sistema de las *unidades*, y defiende como única ley dramática la *imitación de la naturaleza*, pero no en el sentido exclusivo y estrecho de grosera verosimilitud material en que la entendían Nasarre y los demás pedagogos de su estofa, sino según el concepto más amplio y fecundo que cabe en la voz *verosímil* y en la voz *naturaleza*. «No alcanza el examen de los ojos para el hallazgo de aquellas calidades, que se imitan por virtud de un espíritu dispuesto naturalmente á tales producciones, y así es menester el auxilio del entendimiento....., que esfuerza el primor sobre lo que se descubre en la naturaleza..... Yo encuentro verdaderas y regulares imitaciones de la vida y las pasiones en las comedias españolas..... Es la naturaleza causa segunda universal de inmensidad de efectos. Es el propio sér y esencia de las cosas. Es una invisible virtud que concurre prodigiosamente á la producción, aumento y existencia

de todas las entidades..... Su grandeza consiste en su variedad..... Sus asombros incomprensibles son similitudes que en la limitación de lo humano copian el alto ser de lo divino..... No tienen medida. No se sujetan á límite, porque su vasto y recóndito imperio jamás se dió á partido con los entendimientos humanos.... Siendo tal su incógnita virtud ¿cómo hemos de creer que los antiguos cómicos lograsen, en sus obras, agotarla, ni hacer verdaderos retratos en escritos tan reducidos y limitados?..... Si la Naturaleza no obra simplemente, y con separación, los casos melancólicos, graves, risueños, viciosos, torpes, morales, ¿por qué, imitándola ó contrahaciéndola, se la ha de proponer con tan impertinentes distinciones y particularidades? Si su grandeza está en su variedad, ¿cómo puede estar ligada su imitación á preceptos invariables?..... Si en la Naturaleza no hay puerta falsa ni coto fijo á las acciones, á los tiempos ni á los lugares, ¿por qué se les ha de señalar con tanto rigor á las representaciones que la remedan?..... ¿Acaso distingue de personas ni de medios ni de calidades? ¿No favorece con igualdad á todos? ¿No son todos individuos suyos, y ninguno superior en la sujeción á sus leyes y privilegios? ¿Pues por qué ha de haber imitaciones con exclusión de unos y admisión de otros? Débense tener por verdaderos remedos de la Naturaleva aquellos en que se ven de bulto imitadas, con valiente puntualidad y viveza, sus más notables perfecciones, aquellos en que se registra la milagrosa variedad de sus obras, aquellos en que se advierten indicios de su alta facultad, de su dominio, de su providencia, de su abundancia, de sus producciones

y de sus influjos..... Los antiguos Plautos y Terencios quedáronse con sus tablas, pinceles y colores á las puertas de la Naturaleza, á los umbrales, á los alrededores, y por eso no pudieron hacer pinturas de sus centros, de sus interioridades, de sus perfecciones y de sus verdaderas esencias..... Lo *verisimil* no sólo no se estrecha á la reducida línea de lo que ordinariamente sucede, sino que se extiende á todo lo que es capaz de suceder, aunque sea extraordinario, por ser cierto que para ser verisimil no ha menester más que la apariencia de verdad, y caminar con esta semejanza hasta donde raya ó puede rayar lo verdadero. *De esta forma se nos descubren para lo verisimil todos los anchos términos de la posibilidad: pues donde puede haber sér y existencia, habrá verdad, y en su imitación hay respectivamente similitud.....* El precepto de las unidades es embarazoso é inútil, pues con él se hace imposible la cabal representación de muchos, muchísimos casos que, ni en su verdad, ni en su ficción, se sujetaron á unidades..... Si hubo quien asignase á la Comedia estas artificiosas condiciones, acaso serían entonces ajustadas respecto de las piezas para que se establecieron, y los usos, las materias, las invenciones y los gustos de aquellos tiempos. Hágase ahora la debida distinción..... que así se conocerá la sinrazón con que se piden estos requisitos á las Comedias Españolas. El Arte ha de franquear al hombre medios y facilidades para la execución de lo que intenta hacer; y si el mismo Arte le ministra estorbos y repugnancias á la Acción, llámesele rémora, escollo y pantano del ingenio. Y al fin no se diga que es regla, sino prisión que oprime y sujeta con crueles

grillos toda la facultad del discurso al límite de su estrechez. Inventar leyes, reglas y artificios para lo difícil y no para lo útil, es querer correr y atarse..... Yo estoy bien con que el Arte establezca preceptos, leyes y reglas de suma dificultad, de admirable y extraordinario artificio, pero sea proporcionada la utilidad, sea patente el fruto y la conveniencia..... Si las Comedias son imitación de la Naturaleza, es preciso que las reglas vayan encaminadas al fin de que la imiten con puntualidad y primor. Pues, ¿cómo se verifica esto, cuando las unidades oprimen el entendimiento, estrechan la facultad y limitan los hechos? ¿Puede ser precepto justo y acomodado á la imitación el que precisa á que en tres horas se represente suceso de tres años?..... ¿Por qué ha de truncar el poeta la serie de sucesos que componen una acción?..... Si la Naturaleza no puso tassa, límite ni término invariable á las acciones, á los tiempos ni á los lugares, ¿por qué regla podrá ser lícita la imposición de leyes tan pesadas á sus imitaciones?» Y defendiendo la mezcla de lo trágico y lo cómico, añade: «¿Cómo se pretende hacer imitaciones de la Naturaleza, desfigurándola el semblante y descuartizándola los hechos? ¿Se vió alguna vez suceso triste con quien no alternase la risa? ¿Se vió placer sin pena, gozo sin susto, felicidad sin amargura? Los mismos Gentiles colocaron juntas en un mismo templo, y en una misma ara, á las diosas de la felicidad y de la angustia..... ¿Qué se logra con imitar una parte mínima del inmenso todo?»

También impugnó Zavaleta con singular energía y lógica el vulgar pretexto de la ilusión escénica, tan invocado por los preceptistas franceses. «Aun

los más lerdos é ignorantes espectadores, saben distinguir y conocer muy bien que cuanto ven sobre el tablado es fingimiento y no realidad, es pintado y no vivo, y es artificiosamente imitado y no existente. Y no siéndoles repugnante allí la apariencia ó imitación de un hecho, de un lugar, de un tiempo y de un personaje, tampoco puede parecerles dura la pluralidad de todas estas cosas. Antes bien, les parecería defectuoso lo contrario, así por la prudente consideración de estar el arte diminuto en e poder, como *porque la curiosidad humana no encuentra placer si no apura todo lo que concibe y lo que puede prometerse dentro de una línea.....* ¿Quién podrá creer que le divierta más la desnudez de un caso simple que la variedad y adorno de enlazados sucesos?»

En estos principios está fundada la defensa de Calderón, que puede resumirse en las siguientes frases, tomadas de otro lugar del discurso: «Culpar á Calderón porque escribió libre sin imitar á nadie..... y porque todas sus comedias son de caballeros pundonorosos y alentados, y Damas nobles, al principio altivas, serias y recatadas, y después amantes, zelosas y apacibles..... es verdaderamente convertir la luz en sombra y la virtud en vicio. Si Calderón quiso, en el anchuroso campo de la Naturaleza, elegir para sus imitaciones nuevo rumbo, objetos altos, passiones nobles, ilustres hechos, é idioma culto, no sólo no debe ser culpado, sino que merece ser aplaudido..... ¿Por qué había de humillarse servilmente contra su mismo espíritu noble á la imitación de lo que, en su entender, merecía olvido, reforma y acaso desprecio?..... Si él estudiaba

en las aulas *de la muy sabia y escondida Naturaleza*, ¿no era necedad seguir las enseñanzas de los que no la entendieron? (1)»

No me admira que D. Blas Nasarre se muriera menos de la gota que del pesar que le causó la lectura de este discurso, donde su famoso prólogo queda literalmente hecho trizas. Bolh de Faber sacó del libro de Zavaleta una buena parte de los argumentos que empleó en su polémica romántica, donde le menciona varias veces con singular elogio, vindicándole del afectado desdén de nuestros críticos galo-clásicos del siglo pasado, los cuales no supieron responder á este hermoso arranque de patriotismo y de libertad estética, sino poniendo en ridículo al libro y á su autor, á lo cual, por desgracia, se prestaban harto sus formas literarias, que exceptuando aquellos pasajes que el calor del sentimiento y la elevación de las ideas animan, continuamente degeneran en macarrónicas y frailunas. Pero aquellos estudiosos á quienes no aterran las espinas del gusto de cada edad, cuando se trata de sorpren-

(1) *Discurso Crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las Comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y D. Pedro Calderón de la Barca. Escrito por un Ingenio de esta corte, quien le dedica á la M. I. la Señora Marquesa de la Torrecilla, etc. En Madrid, en la Imp. de Juan de Zúñiga, año* 1750. 4.°, 350 págs. Á este libro preceden larguísimas aprobaciones y dictámenes de graves teólogos amigos del autor, los cuales abundan calurosamente en sus ideas acerca del teatro antiguo, y maltratan sin conmiseración al pobre Nasarre. En alguna parte he leído que el Erauso y Zavaleta que firma el prólogo ó carta-circular de este libro es un seudónimo de D. Ignacio de Loyola Oránguren, marqués de la Olmeda.

der las vicisitudes del pensamiento de nuestros antepasados, deben pasar con respeto por delante de este *Discurso*, y observar en él la vena de romanticismo indígena que durante todo el siglo XVIII va resbalando silenciosamente por el campo de nuestras letras, hasta venir á desembocar grande y majestuoso en el mar de la crítica moderna, de la cual todos estos olvidados y calumniados autores son heraldos y precursores más ó menos conscientes. ¿Quién ha de dudar hoy entre Nasarre y Zavaleta, ni deja de reconocer en el segundo á uno de los nuestros, al paso que el primero se nos presenta como un bárbaro pedante de edades pretéritas?

No debemos juzgar con tanta dureza á D. Agustín de Montiano y Luyando, docto escritor valisoletano, fundador y primer director de la Academia de la Historia, y hombre de reconocida erudición y mérito en varias disciplinas, aunque de fantasía pobre y yerta. Empezó por seguir el gusto conceptuoso del siglo anterior, en su poemita *El robo de Dina* (1727); pero en edad madura cambió totalmente de rumbo, sentando plaza entre los reformadores de las letras, con cándidas pretensiones de dar, no ya sólo preceptos, sino también ejemplares y dechados en todo linaje de poesía. Era aventajado en el estudio de las humanidades, y es el único elogio que podemos concederle. Su crítica no adolece jamás de la fanática intemperancia de Nasarre, pero tampoco se eleva á las consideraciones trascendentales que ennoblecen y hacen tolerable la de Luzán. La de Montiano es puramente retórica y externa, y de muy bajo vuelo, pero no afecta menosprecio hacia la literatura nacional: al contrario, trata de defen-

cerla á su modo. Partidario de los géneros puros y sin mezcla, emprendió probar contra un anónimo francés que España había producido considerable número de excelentes tragedias; pero como carecía de todo sentido histórico, y sólo atendía á las formas y apariencias más externas, no fué á buscar esas tragedias en el innumerable tesoro de comedias nuestras que, con nombre de tales, son por los afectos y por la acción verdaderos poemas trágicos como los de Shakespeare, sino que fué rebuscando afanosamente los ensayos no representables y las imitaciones de tragedias griegas y romanas hechas por los humanistas del buen siglo, con lo cual creyó haber triunfado y haber dado idea del verdadero teatro trágico español, cuando no tocaba la cuestión ni por semejas. Alguna vez, sin embargo, parece que los rayos de la verdad llegaron á herirle, y hay pasaje de su primer discurso en que no deja de reconocer que las llamadas tragicomedias de Lope difieren esencialmente muy poco de las que el mismo Lope apellidó tragedias, y que también son caracteres y pasiones trágicas las que dominan en *El Tetrarca de Jerusalén*, en *Reinar después de morir*, y en otras composiciones de varios autores, de las cuales confiesa el mismo Montiano que producen singularísimos efectos de terror y compasión en el ánimo de los oyentes. Esta, y no otra, era la verdadera tragedia española, y á ésta debió reducir su defensa Montiano, la cual resultó tan baldía, por no decir tan absurda, como si un francés, en vez de citar por muestra del teatro de su nación á Corneille y á Racine, hiciera grandes ponderaciones de Jodelle y de Garnier, y de las tragedias de los eruditos de la

pléyade del siglo XVI. Á vueltas de sus disquisiciones históricas, en que no se puede negar que hay bastantes cosas útiles, repetidas después con escasa variación por otros críticos, especialmente por Martínez de la Rosa, el cual en su apéndice sobre la *Tragedia española* sigue bastante de cerca el método y los juicios de Montiano (mejorándole siempre), mezcla de vez en cuando el erudito D. Agustín reflexiones teóricas, calcadas con poca originalidad sobre el texto de las poéticas clásicas, entre las cuales muestra singular predilección por la del Pinciano y la de Luzán. Profesa singular respeto á la ley de las unidades «que no son, como algunos creen, establecidas por voluntariedad ó capricho, sino por la naturaleza y la razón», y con arreglo á este criterio juzga y califica las obras ajenas, sin escatimar elogios á las más débiles y peor construídas, siempre que sus autores hayan hecho estudio de sujetarse á esa superstición estéril. Así resultan puestas en las nubes la *Nise Lastimosa* de Bermúdez, y la *Elisa Dido*, y hasta el *Atila Furioso* de Virués, y juzgadas con singular indulgencia monstruosidades como el *Hèrcules Furente* de López de Zárate, al paso que el autor se encarniza con *El Duque de Viseo*, y con el *Castigo sin venganza* de Lope; no por otra razón sino por la falta de las consabidas unidades, puesto que Montiano no les hace otro reparo ni chico ni grande. Fácil oficio era el de la crítica en ese tiempo y con tales procedimientos, más propios de un libro de cuentas caseras y económicas que de una Poética. Sin embargo, no es todo inútil en los *Discursos sobre las tragedias españolas*. El segundo especialmente, que viene á ser un

tratado de declamación y aparato escénico, tiene verdadero mérito para su tiempo, aunque el autor muestra haber sacado de Riccoboni lo mejor de su doctrina. Alguna vez también, y por excepción, se arroja á separarse un tanto del vulgo de los críticos, pero apoyándose siempre en los zancos de Luzán ó de algún otro que lo dijo antes, porque no era don Agustín hombre para inventar nada. Así, no tiene reparo en censurar como «poco posibles y menos verisímiles» los argumentos trágicos tomados de fábulas mitológicas.

Para confirmar su doctrina escribió Montiano dos tragedias, *Virginia* y *Ataulfo*, ajustadísimas en su contextura á todas las reglas, ó, por mejor decir, infieles y contrarias á la primera de todas, que es interesar y agradar á quien las lea ú oiga en el teatro. Innecesario parece advertir que estas llamadas tragedias no fueron representadas nunca, pero son más que irrepresentables; son de todo punto ilegibles. No sé cómo Martínez de la Rosa tuvo valor para elogiar su versificación *llana*, *fácil* y *nutrida*. No conozco en castellano versos sueltos peores que los de Montiano, duros unas veces, arrastrados casi siempre, mal acentuados de continuo, y hasta mal medidos. Á todo esto se agrega el ningún interés escénico y el continuo prosaísmo y bajeza del estilo. Claro es que tales obras habían de contribuir poco al triunfo de la escuela que preconizaban; y no iban tan fuera de camino los espectadores prefiriendo á tan glaciales ejercicios de retórica los peores y más disparatados abortos, no ya de Zamora y Cañizares, sino de los ínfimos copleros de la época de Felipe V y Fernando VI, del sastre Salvo y

Vela, de Lobera y Mendieta, de Frumento y Bustamante, porque al menos en estos ridículos autores hay interés de enredo y algo que remeda ó simula la vida, mientras que en Montiano y otros preceptistas de su laya está muerto todo, lengua, versificación y pensamientos. Entre *El Sastre de Astracán* y la *Virginia* nos quedamos con *El Sastre de Astracán*, y hacían muy bien los contemporáneos en irse tras de *El Mágico de Salerno*, y no querer oir hablar del *Ataulfo*, con perdón sea dicho de Moratín y de Martínez de la Rosa.

Y, sin embargo, para escarmiento de los que confían á ciegas en el juicio de los extranjeros, estas dos tragedias *Virginia* y *Ataulfo*, que ni en su tiempo, ni después, ni nunca han podido ser leídas con sufrimiento por ningún español, no sólo fueron traducidas al francés y altamente recomendadas por su traductor *D'Hermilly*, sino que merecieron extenso análisis y singulares elogios (á lo menos la primera), ¿de parte de quién?, del mayor crítico dramático de aquel siglo y quizá de todos los siglos, del gran Lessing, que en su *Theatralische Bibliotek* (1es. *Stuck*) extractaba con mucho aprecio la *Virginia*, añadiendo que el numen trágico de D. Agustín Montiano podía competir con el de los más señalados trágicos franceses. ¡Para que nos fiemos en los elogios ni en las censuras que vienen de Alemania ó de París! En realidad, nadie siente bien sino la poesía de su propia lengua, ó la de ciertas obras de interés tan universal y humano, que persiste hasta cuando no podemos apreciar la forma. Verdad es que Lessing no sabía en 1751 tanto castellano como supo después, y así, en el número 68 de la *Drama-*

turgia le vemos volver sobre su primitivo juicio, y declarar que admira la *Virginia* mucho menos que antes, y que no se atreve á llamarla pieza española, aunque esté escrita en castellano, porque es un simple ensayo á la manera de los franceses, regular y glacial. Y añade después estas palabras, que marcan la transformación completa de sus ideas en 1768: «Si la segunda tragedia del Sr. Montiano no es mejor; si los nuevos poetas españoles que siguen la misma escuela no consiguen pasar más adelante, no extrañen que yo estime más y lea con preferencia á Lope, á Calderón y á sus antiguos cómicos.»

En España, la *Virginia* y el *discurso* que la antecede fueron objeto de un ataque sañudo y personal, que contrastaba con la índole pacífica é inofensiva del excelente Montiano. Las bárbaras costumbres literarias del siglo pasado no respetaban ni la ancianidad ni el mérito. El émulo de Montiano que se firma D. Jaime Doms (nombre no sé si verdadero ó supuesto), al paso que tritura la *Virginia*, lo cual no debió de costarle gran trabajo, se manifiesta partidario del teatro de Lope, á quien supone injuriado en el prólogo de Montiano, calificando así á éste, como á sus amigos Luzán y Nassarre, de triunvirato poético (1), que había formado una liga con-

(1) *Discurso sobre las Tragedias Españolas de D. Agustín de Montiano y Luyando, del Consejo de S. M., su Secretario de la Cámara de Gracia y Justicia y Estado de Castilla, Director perpetuo por S. M. de la Real Academia de la Historia, y Académico de la Real Academia Española..... En Madrid: en la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, año de* 1750. (El *Discurso* tiene 122 páginas, y al fin va la *Virginia.*)

—*Discurso II* sobre las *Tragedias Españolas. De D. Agustín*

tra el crédito literario de la antigua España. Á esta carta replicó Montiano con otra, impresa á nombre de Domingo Luis de Guevara, reiterando sus censuras el mismo Doms ó un amigo suyo en otro opúsculo con el título de *Crisis*, «papeles todos no importantes para nadie (dice con razón Ticknor), sino para sus propios autores».

Lo que sí es verdaderamente singular, y debe citarse como clara muestra de la confusión de ideas reinante en esta época de transición y de importaciones extranjeras por penuria de espíritu propio, es que el Árcade *Leghinto Dulichio*, á los ocho años mal contados de la publicación de la *Virginia*, dejó de ser adorador del gusto francés, y se hizo parti-

---

de Montiano, etc., etc., entre los Árcades de Roma Leghinto Dulichio..... Madrid, en la Imprenta del Mercurio, etc. Año de 1753. (Tiene 118 páginas, y al fin el *Athaulpho.*)

—*Carta al Sr. D. Agustín de Montiano y Luyando, del Consejo de S. M..... Por D. Jaime Doms. En Barcelona, calle y casa de la Imprenta*, 1753, 8.º (La edición parece extranjera y clandestina, puesto que no tiene aprobaciones ni licencias.) 99 páginas.

—*Examen de la carta que se supone impressa en Barcelona y escrita por D. Jaime Doms, contra el discurso sobre las tragedias españolas y la tragedia Virginia del Sr. D. Agustín de Montiano*, etc., etc. *La ofrece al juicio de los inteligentes y desapassionados Domingo Luis de Guevara. Madrid*, 1753, 8.º, 66 páginas.

—*Crisis de un folleto cuyo título es Examen de la Carta, etc., en carta que escribe D. Faustino de Quevedo á un amigo suyo. Salamanca*, 1754. 72 páginas, 8.º

Montiano dejó manuscritas disertaciones sobre la égloga y otros géneros de poesía. En el tomo II de las *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Sevilla* pueden verse sus *Notas para el uso de la sátira* (género literario que á él le parecía un *monstruo de perniciosas calidades*), y allí también un extenso elogio biográfico de Montiano, escrito por su discípulo y secuaz de su prosaísmo D. Cándido María Trigueros.

dario del teatro inglés, que sin duda conocía en su original, puesto que las traducciones de Letourneur tardaron muchos años en publicarse. El hecho no admite duda. Una dama de la corte, de quien sólo conocemos las iniciales M. H. (1) había traducido en verso la *Andrómaca* de Racine, y se la mandó á Montiano, en 1759: Montiano hizo algunas correccienes, y se la devolvió con una carta, que está impresa con la misma tragedia y con otras poesías de la autora. Allí se leen estas formales palabras (2): «Yo seguí algún tiempo la opinión de los franceses, *pero abracé después la inglesa,* aunque con varias moderaciones, que he juzgado convenir á la verosimilitud y á no perder la ilusión teatral.» ¡Montiano, partidario de Shakespeare! ¿Ó entendería por teatro inglés el de Dryden y el *Catón* de Addisson? Esto último debe de ser.

Con Luzán, Nasarre y Montiano debe ser mencionado (aunque en último término), como perteneciente al grupo de los primitivos reformadores, el ilustre arqueólogo é historiógrafo malagueño don Luis Joseph de Velázquez, á quien dieron justa fama su viaje literario por los archivos de España, sus trabajos harto prematuros de interpretación de

---

(1) Según el Sr. Serrano y Saáz en su reciente y laureada *Bibliografía de las escritoras españolas*, se llamaba D.ª Margarita Hickey y Pellizoni.

(2) *Poesías Varias sagradas, morales y profanas ó amorosas: con dos poemas épicos en elogio del capitán general D. Pedro Cevallos; con tres tragedias francesas, traducidas al castellano: una de ellas la «Andrómaca», de Racine, y varias piezas en prosa de otros autores. Obras todas de una dama de esta corte.* (H. M.) *Madrid, Imp. Real*, 1789, 8.°

los alfabetos de las monedas autónomas de España, sus colecciones numismáticas, y la tentativa, muy notable para su tiempo, de reconstruir la historia de la España Ante-Romana juntando los dispersos fragmentos de los historiadores y geógrafos clásicos, y aclarando los unos por los otros. Estos son sus verdaderos títulos al agradecimiento de la posteridad. Para la crítica no tenía ni verdadera vocación, ni gusto delicado, ni estudio suficiente, ni ideas propias. Su librillo de los *Orígenes de la Poesía Castellana*, á pesar de la reputación de que gozó algún tiempo fuera de España, no por méritos propios, sino por las copiosas adiciones con que le exornó, duplicando su volumen, Dieze, profesor de Goettinguen, es (considederado en su original castellano) un cuaderno de especies vulgares, erróneas muchas de ellas, y mal hiladas. Como libro de erudición, ha envejecido de todo punto, y no puede hoy prestar servicio alguno al estudioso de nuestra bibliografía. Como libro de crítica, es todavía más infeliz. Velázquez, exagerando sobre las exageraciones de Nasarre, de quien servilmente copia sus noticias, no sólo califica de corruptores de la dramática española á Lope de Vega y á Calderón, sino que lamenta que Nasarre haya perdido su tiempo «en desacreditar lo que para los doctos siempre lo ha estado, y nunca llegará á estarlo para con el vulgo». Por supuesto que Velázquez pone en las nubes las soporíferas tragedias de Montiano, haciendo propio el juicio de los PP. redactores de las *Memorias de Trèvoux* (con quienes parece que todos estos reformadores tenían hecho un contrato de alabanzas mutuas), y el todavía más desati-

nado del P. Isla, que en uno de los prólogos de su traducción del *Año Christiano* llegó á estampar que Montiano era «un Sóphocles Español, que puede competir con el Griego», y que «lejos de imitar á los dos famosos trágicos Cornelio (*sic* por Corneille) y Racine, descubre y enmienda sus defectos» (1). Así andaba el gusto entre los más ingeniosos de España. Velázquez tenía tan absoluta falta de sentido poético, que cuando reimprimió los delicados y melancólicos versos de Francisco de la Torre, se empeñó en atribuírselos á su primitivo editor Quevedo, sin reparar en el abismo que hay entre la índole literaria de ambos poetas. Montiano y Luzán creyeron á pies juntillas en el *descubrimiento* de Velázquez, así como el mismo Montiano y Nasarre no habían temido deshonrarse literariamente estampando que, cotejadas ambas partes del *Quijote* entre sí, «ningún hombre de juicio podría declararse en favor de Cervantes». ¡Y estos hombres pasaban por prototipos de sensatez y de sabiduría! Llega uno á

(1) *Origenes de la Poesía Castellana, por D. Luis Joseph Velázquez, Cavallero de la Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia, y de la de Inscripciones, Medallas y Bellas Letras de París. Segunda edición. En Málaga: por los herederos de Francisco Martinez de Aguilar*, 4.°, 1797. (La 1.ª edición es de 1754, y también de Málaga.)

Traducida por Dieze con este título:

—*Geschichte der Spanischen Dichtkunst. Aus dem Spanischen übersetzt und mit Amerkungen erlaütert von Johann Andreas Dieze. Goettingen: V. Bossiegel*, 1769, 8.°

En las Actas de la *Academia del Buen Gusto* se conservan otras dos disertaciones de Velázquez; una sobre la tragedia, con singular elogio de la *Virginia* de Montiano, que llama *muestra de todas las perfecciones*: otra sobre el constitutivo esencial de la poesía, que él hace consistir en la expresión de *lo grande* y de *lo magnifico*.

dudar del entendimiento humano cuando ve impresas tales cosas y advierte que no produjeron universal indignación y protesta en la sociedad literaria de entonces.

Al contrario, Luzán, Montiano, Nasarre y Velázquez (siento tener que mezclar aquí al primero con los últimos), eran tenidos entre la gente culta por oráculos y legisladores de las letras. Todos ellos formaron parte de la célebre *Academia del Buen Gusto*, que por los años de 1749 á 1751 reunía en su casa de la calle del Turco la discreta Condesa de Lemos y Marquesa de Sarria, concurriendo á ella la Duquesa de Arcos y otras damas no menos ilustres. En esta tertulia literaria vinieron á confluir otras, por lo general de corta vida é influjo, que en años anteriores habían existido en Madrid y en otras partes, especialmente la *Academia del Trípode*, que duró diez años en Granada, sostenida por los esfuerzos de su fundador el Conde de Torre-Palma, de su amigo el canónigo Porcel y de otros poetas, que seguían por entonces más bien el gusto del siglo XVII que el del XVIII, mostrando una lozanía de imaginación, una tendencia á la pompa y sonoridad del lenguaje, y una gala de versificación no exentas de resabios culteranos, pero que recordaba en algún modo el gallardo, brillante y pintoresco estilo de aquellos poetas granadinos y antequeranos de las *Flores* de Espinosa, que abrieron y facilitaron el camino á Góngora en lo bueno y también en algo de lo malo. Otra muestra del gusto que imperaba en esta Academia nos la da la noticia de haber tomado sus socios nombres de los libros de caballerías, llamándose, v. gr., Porcel, el *Caballero de los Jabalíes* (con

alusión á su apellido), y otros el *Caballero de la Verde Espada*, el *Caballero de la Cuita*, el *Caballero de la Peña Devota*, el *Caballero de la Luenga Andanza*, etc., etc.

Los elementos que de esta Academia pasaron á la madrileña del *Buen Gusto*, sirvieron para mantener en ella un dualismo de opiniones y de prácticas literarias, que fácilmente se discierne en sus actas originales, comparando, v. gr., los versos del Conde de Torre-Palma, tan robustos y tan sonoros, pero á veces tan tenebrosos como los del mismo Góngora; ó los de Porcel, que muestra á veces tan pródiga fantasía descriptiva, con las humildes y abatidas prosas rimadas de Montiano, de Velázquez ó del mismo Luzán, tan mediano poeta como crítico feliz. La misma discordia que se observa en los procedimientos se nota en las teorías, puesto que, por un lado, vemos á Montiano leer en aquella Academia su primer discurso sobre las tragedias españolas y su *Virginia*; á Luzán dar á conocer las novedades dramatúrgicas de La Chaussée; á Velázquez condenar ásperamente las tragicomedias españolas; y, al propio tiempo, sin ofensa de nadie, en la misma culta y amistosa reunión de que Montiano era secretario, levantar su voz el granadino Porcel en una especie de vejamen ó *juicio lunático* (como él dice) de los escritos de sus compañeros, para combatir de frente á Boileau y sentar sin rebozo alguno teorías tan adversas á la Poética clásica como las del P. Feijóo ó las del *Discurso* de Zavaleta, afirmando, entre otras cosas, que «la poética no es más que opinión, que la poesía es genial, y que, á excepción de algunas reglas generales y de la sindére-

sis universal que tiene todo hombre sensato, el poeta no debe adoptar otra ley que la de su genio.....» «Se ha de precipitar libre el espiritu de los poetas (1); por eso nos pintan al Pegaso con alas y no con freno, y es desatino ponérsele, como intenta el que modernamente ha erigido el Parnaso francés.» Porcel no era extraño á la cultura transpirenaica, puesto que imitó ó tradujo el *Lutrin* del mismo Boileau, á quien maltrata; pero ni por su educación ni por las tendencias de su ingenio pertenecía á la escuela de Luzán. Al principio de su *Adonis*, colección de églogas venatorias inéditas hasta nuestros días (2), pero que le dieron en su tiempo singularísima fama, Porcel confiesa que «ha procurado imitar á los mejores poetas latinos y castellanos: de éstos á Garcilasso, *y en especial al incomparable cordobès D. Luis de Góngora (delicia de los entendimientos no vulgares), de quien te confieso hallarás algunos rasgos de luz que ilustren las sombras de mi poema*».

No es justo, por consiguiente, mirar la *Academia del Buen Gusto* como una ciudadela impenetrable del gusto galo-clásico. Precisamente su gloria consiste en la tolerancia que aunó allí las voluntades, las modificó, y limó las asperezas por el roce, preparando para los días de Carlos III el advenimiento de una poesía qne en ciertas obras selectas de determinados autores (D. Nicolás Moratín, Meléndez, el maestro González, etc.) fué á un tiempo nacio-

(1) Repetición de una frase de Petronio.

(2) Las ha sacado del olvido, con tantas otras curiosidades de historia literaria del siglo XVIII, el Excmo. Sr. D. Leopoldo A. de Cueto, marqués de Valmar.

nal y correcta, española y no gongorina, racional y no afrancesada.

La *Academia* de la Marquesa de Sarria es, sin duda, el fenómeno literario más notable del reinado de Fernando VI. Recorriendo la lista, por desgracia incompleta, de los académicos, puesto que no se han podido descifrar algunos de los pseudónimos que usaban (fieles en esto, como en todo lo demás, á los ejemplos de las Academias poéticas italianas y españolas de los siglos XVI y XVII), aparecen en verdadera minoría por su número, aunque no por su influjo, los amigos de la *Poética* neoclásica. De un lado estaban *El Humilde* (Montiano), *El Amuso* (Nasarre), *El Peregrino* (Luzán), *El Marítimo* (Velázquez), y enfrente de ellos (prescindiendo de mu, chos *aficionados*, por lo general de clara estirpe), figuraban *El Difícil* (Torre-Palma), *El Justo Desconfiado* (el Conde de Saldueña), autor de dos largos poemas enteramente gongorinos), *El Aventurero* (Porcel), *El Zángano* (D. José de Villarroel, coplero chabacano y chistoso; el Marqués de la Olmeda, que tenía, poco más ó menos, las mismas cualidades; D. Francisco Scotti, autor dramático de los de la antigua escuela, y otros más obscuros autores de versos conceptuosos, equivoquistas y culteranos que abultan en las *Actas* de la Academia (1) más que los ensayos de los humanistas. Pero, como sucede siempre que de una parte hay ideas generales

---

(1) Las *Actas* (desgraciadamente no completas) de esta Academia existen en la riquísima biblioteca de D. Pascual de Gayangos, incorporada á la Nacional. Ha sacado de ellas todo el jugo posible el señor Cueto en su estudio tantas veces citado.

y unidad de operaciones, y de otra indisciplina y desorden y hábitos y preocupaciones más bien que teorías, el prestigio de éstas contrapesaba la fuerza del número, é imprimía á la Academia cierta dirección colectiva, que contrastaba grandemente con el gusto personal de la mayor parte de los socios.

Independientemente de estos círculos, donde se daba especial, por no decir exclusiva, atención á la poesía lírica, trabajaban algunos eruditos, sin propósito estético, considerando las letras como materia arqueológica, y prestándoles, en este concepto, muy positivos servicios, sin tomar parte en pro ni en contra de las escuelas críticas reinantes, pero contribuyendo, á su modo, á conservar viva la tradición literaria española de épocas anteriores á la total corrupción y decadencia del gusto. La crítica histórica, tan viva y floreciente en aquel siglo de duda y de análisis, no podía menos de llevar tarde ó temprano su antorcha al problema de nuestros orígenes literarios. Ya vimos con qué poca fortuna lo intentó Velázquez. Simultáneamente, y con una erudición mucho mayor y más segura, aunque mazorral é indigesta, acometió la misma empresa el ilustre benedictino gallego Fr. Martín Sarmiento, tipo perfecto de la antigua erudición monacal, no modificada todavía por el método y el rigor crítico que resplandece en los trabajos de los PP. Flórez y Risco. El P. Sarmiento, varón extraordinariamente noticioso, é incansable y férreo en el trabajo de leer y de extractar, pasó la vida escribiendo, ó, por mejor decir, tomando apuntes, no para el público, sino para recreo propio y de sus amigos. Los monjes de su convento de San Martín publicaron sus notas en el es-

tado en que las encontraron, y así se formó el volumen, harto desordenado, de las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, esfuerzo notabilísimo para su tiempo, y donde, á vueltas de inexcusables errores, y de una absoluta carencia de toda literatura, hay adivinaciones históricas verdaderamente asombrosas; v. gr.: la del influjo del elemento gallego en la primitiva poesía española, influencia malamente negada por D. Tomás Antonio Sánchez, y puesta hoy fuera de toda duda por el hallazgo de los dos maravillosos *Cancioneros* de Roma.

En difundir las glorias de nuestro siglo XVI y renovar por la estampa las obras de sus escritores, nadie excedió al ilustre jurisconsulto valenciano don Gregorio Mayans y Siscar, varón de larguísima vida (1699-1781), que le valió de un extranjero el dictado de *Nestor de la literatura española*. Pocos hombres produjo el siglo XVIII tan verdaderamente doctos y tan beneméritos de su patria. Ciertos defectos de carácter, una excesiva satisfacción de sí propio, el alejamiento voluntario en que vivió de la corte, y la circunstancia de haber escrito en lengua latina y no para el vulgo algunas de sus mejores obras, le impidieron ejercer tan decisiva influencia en la dirección de los estudios como la que él deseaba y como la que ejercieron otros muy inferiores á él en saber y en extensión de miras. Y fué dolor grande, porque nadie como Mayans estaba imbuído del espíritu de nuestra antigua cultura, y nadie, en aquel siglo en que todo tendía á la importación y al remedo, supo conservarse tan fiel á las enseñanzas de nuestros grandes filósofos, especialmente de Luis Vives, de nuestros jurisconsultos del siglo XVI, de

nuestros humanistas de la misma era, de nuestros críticos históricos del reinado de Carlos II; sin cerrar, por eso, los ojos á la luz de la cultura moderna, ni la voluntad al trato de los doctos de otros países, que le estimaron y honraron mucho más que los de su propia tierra. Voltaire le pedía datos sobre nuestra literatura, y le llamaba en sus libros insigne y famoso, y en las obras de Gerardo Meermann, de David Clément, de Otto Mencken, de Muratori, de Heineccio, á quienes asistió en sus respectivas investigaciones, vive honrada y venerada su memoria. Prescindiendo de lo que le deben la historia patria y la ciencia del derecho romano, campo principal de sus estudios, conviene aquí hacer mérito de sus trabajos de colector literario y de preceptista, extraños en realidad á la ciencia estética, que Mayans no cultivó nunca, careciendo como carecía del sentido del arte, pero que no dejaron de contribuir á que nuestros futuros críticos y tratadistas de Retórica y Poética tomasen en sus cánones y ejemplos una dirección clásica más bien latino-hispana que francesa. El restablecimiento de la buena prosa castellana fué siempre uno de los objetos predilectos de la actividad de Mayans. Él no puede decirse que fuera un escritor en el riguroso sentido de la palabra: siempre fueron mejores sus preceptos que su estilo: limaba con harto más cuidado y esmero su prosa latina que su prosa castellana, y en ésta atendía mucho más á la substancia de las cosas que á las palabras, lo cual parece bien extraño en un retórico de profesión. No había llegado á formarse estilo propio, y, como todos los hombres de inmensa lectura, fácilmente se contagiaba del modo de decir

ajeno, resultando de aquí falta de unidad y de carácter propio en el suyo, que así y todo tiene su valor relativo, no sólo por lo abundante, natural y desembarazado, sino porque hizo estudio especial de huir de los resabios del siglo anterior, y tampoco se contagió jamás del galicismo. La lengua en él es generalmente sana, y la doctrina retórica es tan pura como la lengua, basándose exclusivamente en Aristóteles, en Cicerón, en Quintiliano, en Luis Vives, en el Brocense. Forner ha hecho plena justicia á Mayans, en sus *Exequias:* «Procuró mantener y propagar la propiedad y pureza de nuestra lengua en un tiempo en que no se hablaba sino algarabía..... Escribió una *Retórica castellana,* valiéndose de ejemplos de autores españoles, castizos, puros y elegantes.» No puede decirse más, ni es éste pequeño mérito. Para prepararse á la composición de su voluminosa *Retórica*, por primera vez impresa en 1757, Mayans había impreso desde su primera juventud otras obras con el mismo intento de reforma patriótica: en 1725 una *Oración en alabanza de las obras de D. Diego Saavedra Fajardo* (1) (cuya *República Literaria* popularizó mucho en varias ediciones que hizo de ella desde 1730) (2); en 1727 otra *Oración que exhorta á seguir la verdadera idea de la Eloqüencia Española* (3); en 1733 *El orador chris-*

(1) Valencia, por Antonio Bordázar de Artazu, 1725, 4.°; Madrid, por Juan de Zúñiga, 1739, 8.°, y luego en los *Ensayos oratorios.*

(2) Valencia, por Antonio Valle, 1730. — Madrid, por Juan de Zúñiga, 1735, ambas en 8.°; hay otras posteriores.

(3) Valencia, por Bordázar, 1727, 4.° — León de Francia, por los hermanos de Ville y Luis Chalmette, 1733, 8.° Reimpresa luego va-

tiano ideado en tres diálogos (1); en 1737 la primera *Vida de Miguel de Cervantes*, al frente de la magnífica edición londinense del *Quijote*, la primera digna del libro y de su inmortal autor; en 1737 los *Orígenes de la Lengua*, y en ellos el célebre diálogo de Juan de Valdés; en 1739 un tomo de *Ensayos Oratorios*, todos de oratoria académica, y bien poco elocuentes dentro de ella (2); en 1753 el Catálogo crítico de todos los libros españoles de Gramática, Retórica y Poética que tenía en su magnífica biblioteca (*Specimen bibliothecae Hispano-Majansianae*) (3). Si á éstos se agregan otros muchos trabajos posteriores á la Retórica, especialmente las reimpresiones del *Organum Rhetoricum* de Nebrija y de las *Instituciones Oratorias* de Núñez (1774), y las verdaderamente monumentales de todas las obras de Luis Vives y del Brocense, se comprenderá con cuánta razón he afirmado que nadie trabajó con la constancia y el saber que Mayans en la restauración de la prosa castellana y en la vulgarización de la doctrina de los humanistas del Renacimiento. Y

rias veces con otras obras de Mayans, v. gr., sus *Orígenes*, y sus *Ensayos oratorios*.

(1) Valencia, por Bordázar, 1733.

(2) Madrid, por Juan de Zúñiga, 1739.

(3) «*Specimen Bibliothecae Hispano-Majansianae sive Idea novi Catalogi Critici operum Scriptorum Hispanorum quae habet in sua Bibliotheca Gregorius Maiansius Generosus Valentinus. Ex Musaeo Davidis Clementis. Hannoveriae, impensis Jo. Guil. Schmidii*, 1753, 4.° Libro de los más útiles de Mayans, y ya bastante escaso.

Hay extensos catálogos de las innumerables publicaciones mayansianas en las Bibliotecas de Ximeno, Fustér y Sempere y Guarinos.

todavía consta que dejó entre sus manuscritos una *Retórica* en latín, y una *Poética* en castellano.

Es fácil encontrar lagunas notables y rasgos de pedantería en la crítica de Mayans. Sirva de ejemplo el llamar á las novelas *jocosidad milesia*, y decir de Cervantes que se aventajó á Heliodoro en la *eutrapelia*, dando, además, clarísimas muestras de preferir al *Quijote* el *Persiles*, por parecerle «obra de mayor invención y artificio, y de estilo más sublime», si bien la encuentra menos popular y menos graciosa. Ó cuando nos dice muy gravemente, para ponderar el merito de la *Galatea*, que con esta obra «no tenemos que envidiar á la voracidad del tiempo las *Eróticas* ó libros amorosos de Aristóteles, de sus dos discípulos Clearco y Thephrasto, y de Aristón Ceo, también peripatético». Pero aun en los libros donde más claudica en este punto, se observan agudezas críticas nada vulgares: así, por ejemplo, fué el primero en notar que gran parte del efecto cómico del *Quijote* estriba en el contraste entre lo que las cosas son en sí y lo que parecen en la fantasía de Don Quijote. Y también es prueba del tino y buen instinto de Mayans y del mucho conocimiento que tenía de la antigua literatura castellana, el afirmar, como afirma, que «D. Pedro Calderón ni en la invención, ni en el estilo es comparable con Lope de Vega» (1), separándose en esto del vulgar sentir de su tiempo, así entre los émulos del teatro español, como entre sus defensores. Ni le maravillaba tampoco, como á Luzán, que hubiese comedias en

(1) *Vida de Cervantes.* Edición del librero Padilla, 1750, página 81.

prosa, «pues las latinas casi todas están compuestas en versos yámbicos, tan semejantes á la prosa, que muchas veces apenas se distinguen de ella..... *Y las mejores comedias que tenemos en español, que son la Celestina y la Euphrosina, están escritas en Prosa*». No podrá calificarse de hombre vulgar al que en pleno siglo XVIII tenía á la *Celestina* por la mejor comedia castellana, opinión de que hoy participan muchos, pero que entonces era tan inusitada y malsonante. Con igual audacia sostenía que «si la *Iliada* es una fábula heroica escrita en verso, la novela de Don Quijote es una fábula épica escrita en prosa», porque la épica, como dijo Cervantes, «tan bien puede escribirse en prosa como en verso». No manifiesta menos arrojo en sus opiniones acerca de la novela, la cual, según Mayans, es un verdadero mundo poético, un poema complejo que los abraza todos, pudiendo ser ya *epopeya* (cuando se propone un *tipo* ó idea perfecta, como Aquiles ó Don Quijote), ya *comedia*, ya *égloga*, ya *sátira*, ya *entremés*, y aun otra diversidad de composiciones. Á veces los graves eruditos, retraídos del cultivo de la literatura amena y militante, suelen tener sobre ella ideas más originales y menos estrechas que los literatos de profesión (1).

Como hacía Mayans singular y honrosa gala de juntar y leer viejos y raros libros españoles, que

---

(1) Todas estas proposiciones están entresacadas de la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, natural de Madrid* (sic). *Autor, don Gregorio Mayans i Siscar, Bibliotecario del Rei Nuestro Señor, etc. Quinta Impressión, según la primera. Año de* 1750. — *Madrid. Á costa de D. Pedro Alonso i Padilla*, 8.º

muy pocos de sus contemporáneos conocían sino por relación lejana, él fué el primero en llamar la atención sobre las preciosidades enterradas en el *Cancionero general* de Castillo, celebrando con extraordinarios elogios el maravilloso juicio y gravedad de Hernán Pérez de Guzmán y Jorge Manrique, el ingenio, discreción y gracia de su tío Gómez, de Hernán Mexía, de Nicolás Núñez, de don Luis de Vivero, del comendador Escrivá, del Vizconde de Altamira, y el natural decir de todos ellos, suelto, castizo y agradable. Y estimador siempre del dulce halago de los metros cortos nacionales, aun en escritores más recientes, ponderaba la *festividad* de Castillejo, la *urbanidad* de Gálvez Montalvo, y *los felicisimos é inimitables* romances y letrillas de D. Luis de Góngora.

De este continuo trato y convivencia con los modelos de nuestra habla recibe su mayor, por no decir único, precio la *Rethórica* de Mayans, enmarañadísimo bosque de erudición castiza y recóndita, elegida casi siempre con mucho discernimiento. Ni en el método ni en la doctrina tiene este libro la menor relación ó semejanza con los cursos franceses de humanidades, á los cuales el autor era extraño. Los preceptistas más modernos que cita son Scalígero y Vossio. Lo que Mayans se propuso (y él mismo lo declara en el prólogo), fué hacer hablar en castellano á Aristóteles, Hermógenes y Longino, á Cicerón, Cornificio y Quintiliano, entendidos y explicados tal como los explicaban Nebrija, Vives, Matamoros, Fr. Luis de Granada, Núñez y el Brocense. Nada de cuanto se halla en aquellos antiguos y excelentes tratadistas del arte de la pala-

bra, se echa de menos en la enorme compilación de Mayans, donde están reunidos y concordados todos ellos, pero tampoco da un paso más adelante ni tiene una sola idea original. La difusión del estilo de esta *Retórica* la impidió popularizarse y descender á la enseñanza, aunque muchos la saquearon. El estudioso de la propiedad y hermosura de nuestra lengua, encontrará siempre en sus páginas provechoso deleite, y acertará mucho no deteniéndose en los preceptos, y yendo derecho á los ejemplos (1), que dan al libro aspecto de centón, pero que le hacen inapreciable. Es una crestomatía de cerca de mil páginas. Con ella y el *Theatro de la eloqüencia* se tiene en poco espacio lo más selecto de nuestra prosa. No hay libros de su género más útiles ni más dignos de recomendarse á los jóvenes para la disciplina del estilo, que más que con reglas áridas se forma en presencia de los modelos vivos.

---

(1) *Rhetórica de Don Gregorio Mayans y Siscar: con licencia En Valencia, por los herederos de Jerónimo Conejos*, 1757, dos tomos, 4.°, que pasan cada uno de 500 páginas.

Omito, como lo he hecho en los dos siglos anteriores, la indicación de muchas retóricas vulgares, y que nada nuevo contienen. En el siglo XVIII corrieron con algún aprecio la *Rhetórica castellana, en la qual se enseña el modo de hablar bien*, etc., de D. Alonso Pabón y Guerrero (Madrid, 1764), y el *Compendio de Rhetórica, latina y castellana, ilustrada con exemplos selectos y algunas reflexiones sobre la oratoria del púlpito*, por Don Joseph de Muruzábal, catedrático de Retórica de los Reales Estudios de San Isidro (Madrid, 1781). Muruzábal era un buen profesor, que parece haber adoptado un método semejante al de Rollin. Publicó además una *Explicación, según las reglas de la Rhetórica, de la oración de Cicerón en defensa de la ley Manilia*. (Madrid, 1775), por D. Joaquín Ibarra.

Los esfuerzos de Mayans, Capmany y demás preceptistas castizos

Mencionados los trabajos retóricos de Mayans, no es posible omitir el recuerdo de los que en el mismo reinado de Fernando VI se hicieron con propósito de reformar la elocuencia sagrada, entonces más lastimosamente degradada y pervertida que ningún otro género literario, contribuyendo á tal ruina su mismo carácter popular y el infinito número de sus cultivadores, no siempre escogidos entre los más doctos y de más refinado gusto.

Todos los vicios de la decadencia literaria, el culteranismo, el conceptismo, el equivoquismo, la erudición indigesta y de aparato, las metáforas descomunales, los vanos alardes de sutileza, se habían concentrado en el púlpito, adquiriendo doble realce y escandalosas proporciones, por lo mismo que era mayor el contraste entre los bajos quilates del estilo y la grandeza sublime de la materia. Olvidados los grandes ejemplos que en tiempos más felices habían dado los Tomases de Villanueva, los Ávilas

---

no bastaron á sobreponerse á la invasión de libros de texto extranjeros que en esta, como en todas las disciplinas, fué grande en aquel siglo. Aun los mismos Jesuítas desterraron de sus aulas el tratado del P. Cipriano Suárez, para adoptar la *Retórica* del P. Domingo de Colonia, y las *Instituciones Poéticas* del P. José Juvencio (Jouvancy), que juntos se imprimieron en Villagarcía, en 1726, popularizándose mucho después en repetidas ediciones. Y ciertamente que lo merecían por lo claros y concisos, por la pureza de su latinidad y por la abundancia de buenos ejemplos. Pueden tomarse como tipo de la llamada, en bueno y mal sentido, retórica de colegio y literatura *jesuítica*. Que no fueron olvidados después de la expulsión de los Padres, nos lo prueba la elegante edición semielzeviriana que de ambos tratados se hizo en Madrid, 1773, Imprenta Real de la *Gaceta*. Hoy mismo no perderá el tiempo en leerlos el que quiera enterarse rápidamente de las reglas más fundamentales de la preceptiva clásica.

y Granadas, los Lanuzas y Riveras, y hasta el mismo P. Vieira, que tenía tan extraordinarias dotes de orador en medio de las sombras y desigualdades de su gusto, sólo obtenían en la primera mitad del siglo XVIII admiración y aplauso aquellos increíbles abortos de la pedantería y de la demencia, que se bautizaban con los nombres harto expresivos de *Florilogio Sacro, que en el celestial, ameno, frondoso Parnaso de la Iglesia riega la Aganipe Sagrada*; ó bien, *Trompeta evangélica, alfange apostólico y martillo de pecadores*. Una monstruosa mezcla de autoridades gentílicas y cristianas, de textos de la Sagrada Escritura, violenta y torcidamente aplicados por mero sonsonete, y revueltos con citas de los poetas más profanos; una erudición de *poliantea* y de *mundo simbólico*, estéril de todo punto para el aprovechamiento moral de los oyentes, ocupaban, ó, más bien, profanaban la cátedra del Espíritu Santo, con grave escándalo de todos los espíritus piadosos y bien intencionados. Pero ni el *Orador Cristiano* de Mayans, ni los clamores del P. Feijóo, ni las pastorales de muchos prelados, hubiesen sido de todo punto eficaces para acabar con aquella lepra (que sólo en una nación de tan robusta fe cristiana como la nuestra, pudo ser dañosa únicamente bajo el aspecto literario y no trascender á las costumbres), si no hubiera venido en su auxilio el cauterio de la sátira, tampoco del mejor gusto, algo mazorral y frailuna, pero por esto mismo acomodada á los vicios que se proponía desterrar. En 1758 apareció el primer tomo del *Fr. Gerundio de Campazas*, autorizado con doctas cartas apologéticas de Montiano y Luyando, del maestro Fr. Alonso Cano, del bibliotecario Santan-

der y Zorrilla, y de otros doctos varones, los cuales en términos amargos se lamentaban de la corrupción del púlpito. Á los tres días el libro estaba agotado. La sátira bufonesca y recargada, pero verdaderamente chistosa del P. Isla, varón en quien el donaire era más espontáneo que culto, malográndose á veces por acumulación y redundancia, y tendiendo más á producir la inextinguible carcajada que la inteligente sonrisa, había herido en lo vivo, produciendo, no una de esas breves polémicas que eran el pan cuotidiano de los literatos del siglo pasado, sino una formidable tempestad de folletos y diatribas, en que se mezclaban y sobreponían á la cuestión oratoria otras de muy diversa índole, disensiones y rencillas entre las varias familias monásticas, y animadversiones que ya comenzaban á apuntar contra los Jesuítas. Á punto llegaron las cosas de tener que prohibir el Santo Oficio, por un edicto de 1760, escribir ni en pro ni en contra de la famosa *Historia de Fr. Gerundio,* recogiendo de paso cuantos papeles se habían divulgado acerca de ella, abstracción hecha de la calificación que cada uno de ellos mereciera. El *Fr. Gerundio,* tal como es, ocupa un lugar relevante en la historia de la literatura española del siglo XVIII. La doctrina del P. Isla sobre la oratoria sagrada, es sólida y firme, harto mejor que los ejemplos que quiso darnos el P. Isla en sus propios y olvidados sermones. La sátira es abundante, copiosa, de legítimo gracejo castellano, no muy pasado por la cendra, vulgar y grotesco á veces, pero irresistible en sus buenos trozos, que son las parodias y las descripciones de costumbres rústicas, escolásticas y claustrales, trasladadas con tosco pin-

cel, pero con singular semejanza. El mayor defecto de la obra es su carácter híbrido de novela y de tratado de retórica eclesiástica: lo serio daña á lo jocoso, y lo jocoso á lo serio, como en todos los libros que con forma de sátira persiguen un fin de utilidad inmediata. El P. Isla alcanzó totalmente el suyo, y si no brotaron grandes predicadores en el siglo XVIII, porque á nadie era dado producirlos en una edad que vivía de imitación más que de propia substancia, y que sustituyó las antiguas extravagancias con la imitación servil de los sermonarios franceses, logró á lo menos, que el púlpito recobrase su austera dignidad en manos de los Gallo, Bocanegra, Climent, Armañá, Bertrán, Lorenzana, Vela, Tavira, Heredero y otros muchos oradores arreglados, correctos, cultos, y á veces no faltos de cierta elevación y de cierto brío, aunque nunca la helada literatura de los más de ellos bastó á encender en el alma de los oyentes ni la más leve centella de aquel fuego que tan fácilmente prendía en las muchedumbres al sonar el acento inspirado del P. Calatayud ó de Fr. Diego de Cádiz, orador de tan portentoso efecto en sus incultas palabras, como apagado y mortecino en las letras que estampaba sobre el papel (1).

---

(1) Con objeto de dar reglas para la oratoria sagrada, se publicaron durante el siglo XVIII varios tratados apreciables, y en su tiempo útiles, aunque hoy de escaso interés literario. Tales fueron el *Discurso* de D. Pedro Antonio Sánchez, catedrático de Teología de Santiago, *sobre la eloqüencia sagrada en España* (Madrid, 1778), que contiene buenas noticias bibliográficas sobre los oradores sagrados del siglo de oro; los *Avisos* del Arzobispo de Toledo, Lorenzana, á los predicadores de su archidiócesis, impresos en la colección de sus *Pastorales y Cartas.....* (Madrid, 1779). *El Predicador: tratado dividido en*

tres partes, al qual preceden unas reflexiones sobre los abusos del púlpito y medios de su reforma (Madrid, 1782), por D. Antonio Sánchez Valverde; el *Aparato de elocuencia para los oradores*, por D. Leonardo Soler de Cornellá, magistral de Orihuela (1789), etcétera, etc. En 1770, el Obispo de Barcelona Climent mandó imprimir una excelente traducción castellana de la *Retórica Eclesiástica* de Fr. Luis de Granada. Sobre el estado de la elocuencia sagrada en el siglo XVIII hay algunos datos en los discursos leídos ante la Academia Española, por D. Antonio Ferrer del Río y D. Juan Eugenio Hartzenbusch en la recepción del primero.





CAPÍTULO III (1)

DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y PRIMEROS AÑOS DEL XIX. — TRIUNFO DE LA ESCUELA CLÁSICA.—TERTULIA DE LA FONDA DE SAN SEBASTIÁN. —GUERRA CONTRA LOS AUTOS SACRAMENTALES Y EL DRAMA CALDERONIANO: CLAVIJO FAJARDO («EL PENSADOR»), MORATÍN EL PADRE («DESENGAÑOS AL TEATRO ESPAÑOL»).—CADALSO, AYALA, CONTI, D. TOMÁS DE IRIARTE, D. VICENTE DE LOS RÍOS.—LOS DEFENSORES DE LA TRADICIÓN ESPAÑOLA: SEDANO, HUERTA, NIPHO.—TENTATIVAS PARA REFUNDIR EL ANTIGUO TEATRO (TRIGUEROS, SEBASTIÁN Y LATRE, ARELLANO, ETC.).—POLÉMICAS DE HUERTA CON SAMANIEGO, FORNER Y OTROS.—ORIGINALIDAD CRÍTICA DE FORNER.—EL TEATRO POPULAR: D. RAMÓN DE LA CRUZ: SUS DOCTRINAS CRÍTICAS.

I

TAL fué el desarrollo de la preceptiva literaria durante los reinados de Felipe V y de Fernando VI. Tal era su estado al ascender al trono español Carlos III en 1759. El nuevo reinado señala el apogeo de la cultura francesa, y en él se recogieron todos los frutos, buenos y malos, de cuanto se había sembrado en los dos anteriores. Nuestros gobernantes de aquel

(1) Por ser tan extenso este capítulo, ha sido necesario dividirle en dos secciones, reservando la segunda para el tomo siguiente.

período dieron inusitado favor y protección oficial al grupo de los reformadores, consignando en actos públicos y en leyes el triunfo de algunos de los principios críticos por ellos sustentados. Aranda, Roda y Llaguno, el último de los cuales cultivaba con gusto y entendimiento las letras y la historia de las artes, y había comenzado á darse á conocer como hábil traductor de Racine, miraron con extraordinaria simpatía los esfuerzos encaminados á la creación de un teatro clásico, y envalentonaron á los eruditos que con tal propósito trabajaban. Se estableció hacia 1768 en los sitios reales un teatro donde se representaron, muy bien traducidas por D. Tomás de Iriarte, tragedias de Voltaire, comedias de Molière, de Destouches, de Gresset, de Chamfort, y de otros muchos autores franceses. El Conde de Aranda mejoró la policía y el aparato teatral de los llamados *corrales* de la corte, y favoreció la representación de las obras de la nueva escuela, casi siempre rechazadas por los actores, y recibidas con significativa y bien justa indiferencia por el público.

Pero la medida más radical que por entonces se dictó, y la que más al descubierto pone el espíritu dominante en el Gobierno y en los poetas y críticos que á sus órdenes trabajaban en la creación ó trasplantación de una literatura académica, ó, por mejor decir, administrativa, es la real cédula de 11 de Junio de 1765, que prohibió en todo el reino la representación de los *Autos Sacramentales*. Para preparar el terreno habían juntado sus esfuerzos en los tres años anteriores dos literatos, protegidos de una manera especial por Aranda, y de quienes casi pue-

de decirse que expresaban el pensamiento *oficial* en esta cuestión.

Los *Autos Sacramentales*, que para el público de aquel tiempo eran exclusivamente los de Calderón, puesto que los antiguos no se representaban ni se leían, y posteriores apenas los había, por lo menos tales que compitiesen con los del gran poeta madrileño, habían salido bastante bien librados en las primeras hostilidades contra el teatro español. Ya hemos visto que Luzán los elogia en términos bastantemente expresivos. Y aunque Nasarre, en su famoso prólogo, los había calificado de monstruosa amalgama de lo sagrado y lo profano, la misma destemplanza del ataque y el cúmulo de inepcias con que iba mezclado, le quitó autoridad é impidió que hiciese mella en el ánimo de los aficionados á aquel devoto espectáculo, que venía á serlo entonces todo el pueblo español, sin distinción de clases ni categorías.

Pero en tiempo de Carlos III las ideas galicanas habían andado mucho camino, y así no fué materia de asombro que en 1762 apareciese un ataque en forma contra los *Autos Sacramentales*, solicitando ahincadamente su prohibición, en nombre de los intereses de la religión y del arte. Era el solicitante D. José Clavijo y Fajardo, nacido en las islas Canarias y educado en Francia, donde había tratado á Voltaire y á Buffon, cuya *Historia Natural* puso en castellano con bastante pureza de lengua. Clavijo había vuelto de Francia con un espíritu enciclopedista harto pronunciado, que más adelante le valió algunos disgustos con la Inquisición. Pero por entonces todo le sonreía. Beaumarchais no había ve-

nido todavía desde París á inquietarle, pidiéndole cuentas de la honra de su hermana. En 1762 Clavijo disfrutaba del favor y de la protección de la corte, y especialmente de Aranda y de Grimaldi, y subvencionado por ellos traducía del francés todas las obras cuya difusión se consideraba útil en aquel tiempo de literatura reglamentada: un día los sermones de Massillon, otro la *Andrómaca* de Racine ó *El Vanaglorioso* de Destouches. Además, estaba al frente de los teatros de Madrid con el título de director, ejercía el cargo de secretario en el gabinete de Historia Natural, y componía el *Mercurio* en la secretaría de Estado. Todos estos empleos reunidos contribuían á dar mucha autoridad á todo lo que salía de su pluma, porque parecía emanado de más altas esferas. En 1762 comenzó Clavijo á imprimir, con el título de *El Pensador*, un periódico, ó más bien una serie de ensayos que salían periódicamente, á imitación del *Spectator* de Addison en título, forma y objeto. La colección entera consta de siete tomos y de ochenta y seis *pensamientos*, la mayor parte sobre asuntos de moral y de política. En uno de ellos, además de repetir el dicho de Nasarre que «los *López (sic)*, los Calderones y los Solises habían corrompido nuestra escena», la emprende con los *Autos Sacramentales*, diciendo, entre otras cosas, lo siguiente (1):

«Los *Autos* se pueden considerar en dos respectos, por lo tocante á las bellas letras y por lo que mira á la religión, cuyos misterios representan..... Si se consideran por lo tocante á las Bellas Letras,

(1) Vid. el núm. 9 de *El Pensador*.

no será pequeño embarazo la clase de poesía á que corresponden, pues atendida su materia y artificio, en ninguna pueden tener lugar. Por su materia están exentos de ser comprendidos en la Poesía Profana. Los Sagrados Misterios de nuestra Religión y las respetables verdades del Evangelio, están infinitamente distantes, y son diametralmente opuestas á toda profanidad..... No es esto condenar toda poesía religiosa..... Moisés, Job y David nos dejaron los mejores modelos de esta poesía, que destinaron á cantar las maravillas del Altísimo y sus misericordias..... Prudencio y Juvenco consagraron casi las primicias de su poesía á celebrar los triunfos de los mártires y cantar las alabanzas del Criador, sin que en ninguna de estas obras se vean autorizadas las alegorías que notamos en los autos, ni personalizados los entes Metaphysicos ni las substancias abstractas.....

»No es menos difícil señalar la clase de poesía á que corresponden estas producciones, pues no pudiendo llamarse poema épico ni lírico, tampoco pueden tener el nombre de poema dramático, faltándoles para todo esto los requisitos que han dictado la razón y el buen gusto, y que han enseñado los maestros de Arte..... Vienen á ser los *Autos* unos diálogos alegóricos puestos en metro..... que quieren poner al alcance de nuestra comprehensión lo que dejaría de ser soberanamente grande, si nuestra razón humillada fuera capaz de concebirlo..... Los *Autos*, degradando en cierto modo las ceremonias y asuntos más sagrados, parece que quieren elevar el teatro hasta una esfera muy distante de su institución, ó rebaxar el Santuario, queriendo tras-

ladar á un lugar inmundo la cátedra y el sacerdocio..... ¿Á qué católico que haga mediano uso de su razón dexará de causar repugnancia ver, desde que entra en un corral de comedias, pintada una Custodia sobre la cortina? ¿Quién que no tenga ideas muy baxas de su religión, podrá sufrir que unas gentes tan profanas representen las personas de la Trinidad Santísima? ¿Que una mujer que algunas veces tendrá pocos créditos de casta, represente á la Purísima Virgen?..... El poner delante del pueblo grosero é ignorante estas figuras, lejos de producir en él el respeto y temor reverencial debido á tales misterios, sólo sirve á hacérselos en cierto modo familiares, y á que confundan la figura con el figurado, y la imagen con el prototipo..... Otro de los defectos más comunes en los *Autos* es la mezcla de cosas sagradas y profanas.»

De todo esto infería Clavijo y Fajardo, que los *Autos* eran unas *farsas espirituales*, que «el soberano debía prohibir como ofensivas y perniciosas al Catolicismo y á la Razón», por lo mucho que ayudaban *á continuar el concepto de bárbaros que hemos adquirido entre las naciones.*

El sentimiento popular se levantó indignado contra los insultos que le dirigía, so capa de piedad, el afrancesado y volteriano periodista. Salieron contra Clavijo una porción de folletos, que D. Leandro Moratín califica á carga cerrada de *necios*, y que nosotros nos guardaremos muy mucho de calificar de igual modo, á juzgar por el único que conocemos, y cuyo olvidado autor, en esta cuestión (dicho sea con paz de D. Leandro) calaba mucho más hondo que su padre y que Clavijo.

El enérgico defensor del teatro nacional á quien aludo, y de quien, como de todos los que siguieron el mismo rumbo, ha hecho caso omiso primero el fanatismo de escuela y luego la pereza de nuestros eruditos, se llamaban D. Juan Christóval Romea y Tapia, y publicaba, en oposición á *El Pensador* y á todos los de su laya, un periódico denominado *El Escritor sin título*, que no debió de ser tan mal recibido del público castizo, cuando, habiéndose dado á luz en 1763 los once discursos de que consta, todavía fueron reimpresos en 1790, pasadas y olvidadas ya las circunstancias á que se referían (1), honor que no alcanzaron ni *El Pensador* ni los *Desengaños* de Moratín, que el licenciado Romea impugna.

«¿Quién no ve (exclamaba este ignorado predecesor de Bolh de Faber) que los que se juzgan defectos en Calderón, esos *disparates*, ese ardor con que pintó cosas ideales é inverosímiles, fueron efecto de que éste era el gusto de la nación, más inclinada á sutilezas que á lo patético?..... Yo no sé

---

(1) Debo el conocimiento de este importante periódico á los amistosos oficios del Sr. D. Luis Carmena y Millán, inteligente bibliógrafo y colector de todo género de opúsculos y papeles volantes que puedan servir para la historia del teatro y de los espectáculos populares en España. La edición con que el Sr. Carmena me ha obsequiado, es la segunda.

—*«El Escritor sin título..... Traducido del Español al Castellano, por el Licenciado D. Vicente Serrallar y Amor. — Madrid*, 1790, *en la Imprenta de Benito Cano.»*

El mismo Sr. Carmena posee el *segundo discurso* de la edición de 1763, donde está deshecho el anagrama y escrito íntegro el nombre de D. Juan Christóval Romea y Tapia. En el número 1.° de la misma edición, que también he visto, no aparece más que el seudónimo.

en qué consistirá que nadie ha podido igualar los disparates de Calderón, sobre haberlo intentado tantos: sin duda tiene algo de sublime, dentro de los que se conciben defectos..... Si alguno de esos críticos se atreve á componer una comedia *tan mal* como Calderón, compondré yo diez mejor que Molière.» Lanzado este reto (que recuerda el de Lessing cuando se comprometía á reformar todas las piezas de Corneille), proponía como la obra tipo del teatro español *La vida es sueño,* y repitiendo los argumentos de Zavaleta, exclamaba: «¿Quién ignora que cada nación tiene su genio, sus propiedades, traje, idioma, vicios, virtudes y carácter, y que, por consiguiente, las diversiones son y deben de ser distintas? Si nos diferenciamos en las operaciones humanas, ¿por qué no nos hemos de diferenciar en el modo de aplaudirlas ó de vituperarlas, que debe ser el objeto de la comedia?»

Contra Clavijo y Fajardo, prueba con sólida erudición el licenciado Romea «que los *Autos* son legítima poesía sagrada: que el sistema alegórico en que se basan, tiene altísimos exemplos en la poesía de los Sagrados Libros (*Cántico de los Cánticos*, etc.) y en los primitivos poetas cristianos, v. gr., en la *Psychomaquia* de Prudencio. En David, Job, Moisés y Salomón encontramos autorizadas las alegorías y personalizados los entes metafísicos..... ¿Todo el cántico de Daniel se reduce á otra cosa que á estimular los montes, los frutos, las aguas, las plantas y otras cosas insensibles á bendecir y exaltar la grandeza del Criador? ¿Jeremías no dice que los caminos de Sión lloran? ¿No es un verdadero drama alegórico el *Cantar de los Cantares*?.....

Los *Autos* de Calderón son dramas y muy dramas, como lo es el *Christus Patiens* atribuído á San Gregorio Nazianceno, «que, no sólo trata del sacrificio incruento y tremendo de nuestros altares, sino del mismo sacrificio cruento como efectivamente sucedió en la cruz.»

Después de esta brillante defensa del arte alegórico, se hacía cargo *El Escritor sin título* de la supuesta profanación que sufrían en la escena los Misterios, y por la cual mostraba tan hipócrita escándalo *El Pensador.* Y exclamaba con verdadera elocuencia su antagonista, que por la índole de su estilo y erudición bien claro demuestra ser teólogo: «No se dedignó Dios tomar forma de siervo, pues ¿cómo será extraño que lo represente el siervo cuya forma tomó? Los signos y figuras en que se ha querido retratar el Divino Sér han sido muchas veces tan humildes como el cordero, tan fuertes como el León, tan duras como la piedra, y tan flexibles como la vara..... ¿El hombre más malo no está redimido con la sangre preciosísima de Cristo, y adoptado para su gloria, si consigue la penitencia final? ¿El Dios de las misericordias no tomó nuestra naturaleza y elevó la humanidad sobre lo que cabe en la imaginación? ¿Por qué he de presumir que son samaritanos los que tienen la misma marca que yo? Y aun cuando lo sean, ¿por qué no he de prescindir (siquiera el rato que con la mayor fuerza, estudio y propiedad, están haciendo su papel) de que todos somos indignos?»

El que con tal elevación discurre y escribe, coincidiendo en no pocos ni vulgares conceptos con el magnífico discurso que sobre los *Autos* compuso en

nuestros días el elocuente y cristiano ingenio de González Pedroso, bien merece un calificativo muy distinto del de *necio*, mal que le pese al discretísimo *Inarco Celenio*, que en todo lo que escribió de la literatura de su tiempo mostró de sobra obedecer á sus personales manías y preocupaciones de hombre de secta, y, además, en esta ocasión al amor filial ofendido por la dureza con que el *Escritor sin título* maltrata á D. Nicolás Moratín.

Con los esfuerzos de Romea y Tapia juntó los suyos un escritor proletario en todo el rigor de la frase, pero de incansable actividad y celo por el bien público, y de un espíritu patriótico tan sincero, que muchas veces le hizo acertar en su crítica más que los encopetados humanistas de su tiempo. Este escritor, aragonés de nacimiento, era D. Francisco Mariano Nipho, el *pestilente Nipho* que dice Moratín, el *famélico Nipho*, tantas veces mencionado en las sátiras de aquel tiempo, detestable poeta lírico y dramático, pero hombre bueno, candoroso y excelente, periodista fecundísimo y compilador eterno, escritor de tijera, aunque útil en su clase, y gran vulgarizador de todo género de noticias agrícolas, industriales y mercantiles, literarias, históricas y políticas. Él sólo redactó íntegros diez ó doce periódicos, entre ellos el *Diario curioso erudito y comercial, público y económico*, *La Estafeta de Londres*, el *Correo general histórico, literario y económico de la Europa*, *El Pensador Christiano* (Nipho era enemigo jurado de la impiedad y de los enciclopedistas), el *Diario Extranjero*, *El Erudito Investigador*, *El Novelero de los Estrados y Tertulias y Diario Universal de las Bagatelas*, *El Correo general de España* (prote-

gido por la Real Junta de Comercio), *El Bufón de la Corte*, y, finalmente, *El Caxón de Sastre*, que es para nosotros el más importante. En todos ellos y en una infinidad de papeles volantes y libros de poco fuste que publicó desde 1759 hasta 1790 reveló bien á las claras sus rancias aficiones literarias y el desdén con que miraba á los innovadores. Bolh de Faber elogia el espíritu de un folleto de Nipho intitulado *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces* (1).

En el *Diario Extranjero* (2), publicado un año antes, había insertado ya juicios encomiásticos de varias comedias de Calderón, á quien llama «admirable poeta, nunca más glorioso que cuando más impugnado, pero no vencido..... No hay duda que Calderón tuvo como hombre sus defectos, pero aún no he visto mano que los haya corregido.» Nipho

(1) Madrid, 1764, 214 páginas.

(2) *Diario Extranjero. Noticias importantes y gustosas para los verdaderos apasionados de artes y ciencias*, etc. *Por D. Francisco Mariano Nipho. — Madrid, imp. de Gabriel Ramírez*, 1763. Este Diario es en su mayor parte una serie de retazos traducidos del francés, aunque el autor deplora amargamente la influencia moral de los libros y doctrinas de Francia: «Por efecto de muchos libros perniciosos que ha adoptado la Moda, como los de Voltaire, Rousseau, Helvetius, se experimenta mucha frialdad de fe en estos reinos.» Los artículos de teatros son originales de Nipho. Desde la página 149 comenzó á insertar una especie de *poética dramática*, examinando principalmente estas cuestiones: *Comparación de los teatros antiguos con los modernos. — Efectos que causa la pasión de amor demasiado exagerada, y por lo común aplaudida en el teatro — Reflexiones sobre la renovación del teatro. — Las mujeres del teatro. — Principal motivo de la reformación del teatro. — Obstáculos que se pueden hallar para su reforma.* — Todo lo que dice es bastante sensato, aunque poco original.

inauguró en este *Diario* la crítica de teatros, que nadie había ejercitado hasta entonces en España, por lo menos de una manera regular y periódica.

Desde 1760 había comenzado á repartir, con el extraño y plebeyo título de *Caxón de sastre literato, ó percha de maulero erudito, con muchos retales buenos, mejores y medianos, útiles, graciosos y honestos, para evitar las funestas conseqüencias del ocio,* una colección curiosísima de piezas inéditas ó raras de antiguos escritores españoles, colección que mereció el favor del público de Nipho (que era bastante numeroso), como lo prueba el hecho de haber tenido que hacer en 1781 reimpresión de los seis tomos de que consta. El sentimiento nacional miraba siempre con simpatía á sus defensores, por mala y chabacanamente que le defendiesen. Nipho era bibliófilo y bibliófilo bastante afortunado para haberse hecho con piezas muy raras, que fielmente reprodujo en su libro, y aunque su gusto no era muy de fiar, á veces acertó en la elección, dando, de todas suertes, el primer ensayo que vió el siglo XVIII de una Antología de poetas españoles, mucho más próxima, por el espíritu de libertad que en ella domina, á lo que luego fué la riquísima *Floresta* de Bolh de Faber, que á las que formaron con alardes de rigorismo clásico Sedano, Estala y sus colaboradores. El *famélico* y *tabernario* Nipho había llegado á ser poseedor de libros que el colector del *Parnaso Español* no da muestras de haber conocido ni por el forro, y así, en el *Caxón de sastre* abundan los extractos del *Cancionero general,* los de Castillejo y Gregorio Silvestre, y aun otros muchos más peregrinos, v. gr., los que toma de la *Theórica de virtudes* de

D. Francisco de Castilla, ó de las *Triacas* de Fray Marcelo de Lebrixa, ó de los *Avisos Sentenciosos* de Luis de Aranda. En llamar la atención sobre este género de literatura fué único en su siglo, y de aquí procede sin duda el aprecio con que Bolh habló siempre de él, aprecio que contrasta de un modo singular con los denuestos que tradicionalmente le han propinado nuestros críticos (1).

Trabada ya la pelea sobre los *Autos Sacramentales,* entre *El Pensador* de un lado, y Nipho y el *Escritor sin título* del otro, vino á deshora á comunicar nuevos bríos á la falange de los preceptistas galo-clásicos la presencia de un poeta, cuyo auxilio debía de serles tanto más eficaz cuanto que hasta entonces no habían logrado contar en sus filas más que desmayados y prosaicos versificadores. Este poeta, en quien por caso extraño, aunque no único en épocas de transición como aquella, las doctrinas literarias que hacía alarde de profesar aparecían en abierta discordancia con su genialidad poética enteramente española y romántica, era D. Nicolás Fernández de Moratín, en quien la posteridad aplaude precisamente aquello por donde viene á asemejarse á los grandes poetas que él execraba sin perjuicio de estudiarlos continuamente. Nadie lee

(1) *Caxón de sastre*, etc., etc. *Nuevamente corregido y aumentado por D. Francisco Mariano Nipho..... En Madrid: en la Imprenta de Miguel Escribano. Año de* 1781. (El sexto tomo dice 1782.) Seis tomos en 8.º Los números del periódico llevaban los extravagantes títulos de *cosidos y retales.* En el *cosido* 4.º del tomo IV y en algunos de los siguientes insertó Nipho una especie de tratadillo sobre *el Buen Gusto*, tomado de Batteux, de un libro italiano y de todas partes,

hoy otra cosa de Moratín el padre, ni otra ninguna cosa es posible leer, sino sus gallardísimos romances moriscos y caballerescos, el de *Abelcadir y Galiana*, el de *D. Sancho en Zamora*, el paso de armas de Mícer Jaques Borgoñón con el Duque de Medina-Sidonia, las celebradas quintillas de la *Fiesta de Toros*, que parecen caídas de la pluma de Lope (1)

(1) Para que se vea en un ejemplo curioso, y hasta ahora no advertido, de qué manera calcaba D. Nicolás Moratín el tono, la dicción y la factura de los versos de Lope, cotéjense las preciosas quintillas, que todos sabemos de memoria, con las siguientes que tomo del canto VIII del olvidado *Isidro* de Lope:

«Alcayde de la frontera
Y su famoso adalid,
Sangre y reliquias del Cid,
Un Gracián Ramírez era
Caballero de Madrid.

....

Este hidalgo, por servilla,
Llegaba, que es maravilla,
Mil veces en guerra incierta
De Visagra hasta la puerta,
Y del Tajo hasta la orilla.
No entraba en estas prohezas,
Aunque eran empresas locas,
Sin traher, muchas ó pocas,
Al Alcayde las cabezas,
Y á Doña Clara las tocas.
Los moros, que eran jüeces
De sus hazañas y preces,
Rayo español le nombraban,
Hijo del Cid le llamaban,
Y Santiago algunas veces.
Todo era apretar los pies
En viendo por largo trecho
Relucir á su despecho
Las bandas en el pavés
Y la cruz roja en el pecho.
Era de miembros gentiles,
De ojos claros y sutiles,
Bello el rostro, el pelo rizo, etc.

....

Y así, después de unos días

con menos impetuoso raudal, pero con más limpia corriente; las octavas de las *Naves de Cortés*, cuya riqueza y desembarazo descriptivo renueva la memoria del mismo Lope y de Valbuena; y, finalmente, la oda pindárica á un matador de toros, levantado por él á la cuadriga de los triunfadores de Elea. Y, sin embargo, este poeta, nacional más que otro alguno de aquel siglo, y que debe á los restos y desperdicios de la tradición nacional toda su legítima gloria; este inconsciente precursor de los romances históricos y de las leyendas del Duque de Rivas y de Zorrilla, era en teoría el más violento, el más furibundo de cuantos entonces juraban por la autoridad de Boileau; y aun se esforzaba en llevar al teatro sus doctrinas en obras áridas y muertas, que sus contemporáneos no querían oir y que la posteridad ha olvidado de todo punto. En dos sátiras de su juventud leemos estos versos, que Nasarre hubiera adoptado por expresión cabal de su doctrina, á haber sido capaz de hacerlos:

«¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
La juventud de España *corrompida*
De Calderón por la fecunda vena?
¿No ves á la virtud siempre oprimida
Por su musa en el cómico teatro,
Y á la maldad premiada y aplaudida?
¿Y desde el Tajo aurífero hasta el Batro

Que en alegres correrías
Honró su brazo y espada,
Le prendieron en celada,
Entre Cabañas y Olías, etc., etc.»

¡Á cuántos han alimentado las migajas de la opulenta mesa del Fénix de los Ingenios!

Está vuestra nación desestimada,
Porque así lo quisieron tres ó cuatro?
¿No ves el arte cómica ignorada
Y si la acción empieza en Filipinas,
En Lima ó en Getafe es acabada?»

(Sátira 1.ª)

....

«¿Mas qué admira maldad tan manifiesta
Si en España no tienen mayor arte
Que la imaginación más descompuesta?
Arrima los preceptos á una parte
Quien pretende escribir una comedia,
Y en tres jornadas ó actos la reparte.
Finge ser el principio en Nicomedia,
Y acabando el suceso en Barcelona,
En Filipinas ó en Tetüan la media.
Una fábula inventa fanfarrona
En que, agradando al público profano,
La moral instrucción y arte abandona.
Hace al galán soberbio é inhumano,
Espadachín, sofístico, embustero,
Jugador, jurador, falso ó liviano.
No le falta un amigo ó compañero
Que, agregados los dos, á cuchilladas,
Se burlen del alcalde más severo.
Persiguen las doncellas y casadas
Con escándalo horrible, profanando
Las casas más honestas y guardadas.
Pone un tercero y cuarto de otro bando
Opuestos á los dos antecedentes
Con quien se andan continuo acuchillando.

....

Ve allí la libertad apetecida
La más honesta dama y recatada,
Y aplaudirse la infame y libre vida.
La autoridad paterna despreciada,
Y sacar, á pesar de sus parientes,
La dama de la casa más guardada,
Los papeles, los ruegos indecentes

Los criados y amigos, los terceros,
Las viejas alcahuetas impudentes.

....

Allí se aprende el licencioso trato,
La vanidad, soberbia escandalosa,
Y el horrible y fantástico aparato.

....

No aparente verdad representada
Verás, ni una acción sola en una pieza,
Que en un lugar y tiempo sea acabada.
Acaba en Flandes, si en Madrid empieza;
Pásanse años á cientos ó á millares,
Y la una acción con otra se tropieza.
Las antiguas costumbres populares
Se mezclan con las nuestras más modernas,
Más estimadas cuanto más vulgares.
Las que al principio son personas tiernas,
En el medio son jóvenes, crecidos,
Y al fin, por vejez ya, tiemblan las piernas.

....

Un lacayo verás ser muy prudente,
Y si no toma el amo sus consejos,
Arquear las cejas y arrugar la frente.

....

A Terencio y á Plauto no los nombres,
Que hay ignorante aquí que los desprecia,
Por ser su estilo llano: no te asombres.
Es la cultura lo que más se aprecia,
Y las frases que no se comprehenden
Se aplauden más que el vidrio de Venecia» (1).

Fuera de Cervantes, no había tenido hasta enton-

(1) Estas sátiras no están en el tomo de *Obras Póstumas* de don Nicolás Moratín que imprimió su hijo D. Leandro en Barcelona (1821), pero sí en *El Poeta*, periódico todo de versos. que publicaba Moratín (padre) en 1764, y también se han reproducido en el segundo tomo de la *Biblioteca de Autores Españoles*.

ces la escena española enemigo de más ingenio y donaire. Lo que había dicho en buenos versos, lo repitió en mediana prosa en la disertación que precede á su *Petimetra* (1762), comedia insulsa, aunque escrita, según reza la portada, *con todas las reglas del arte*, y quizás por esto mismo. *Flumisbo Thermodonciaco* (que así se llamaba D. Nicolás entre los Árcades de Roma) la emprende en esta disertación con los comediantes que no habían querido admitirle su soporífero poema, prefiriendo los *disparates* con que *estúpidos copleros infestaban* las tablas. «Los extranjeros, y algunos naturales (dice Moratín), se burlan de nuestras comedias, y aun ha habido quien afirme que no tenemos una perfecta..... Para agradar al pueblo no es preciso abandonar el arte, y si alguna comedia ó tragedia escrita sin él agradare, no es por la precisa circunstancia de que estén desarregladas, pues si las tales composiciones tuvieran *el arte*, serían el doble aplaudidas..... Los errores de las comedias españolas son tantos, que en algún modo disculpan á los extranjeros, quienes con ridículas mofas y sátiras se han burlado de nuestros grandes autores, sin que les hayan valido tantos y tan grandes primores como se ven en sus dramas, porque como la obra está mal concertada en todo el cuerpo, no la libra de la crítica alguna parte, por más que no esté dañada.» Y luego, invocando la autoridad de Aristóteles y los testimonios de Cervantes, de Cascales, de Luzán y de Montiano, se encarniza con las infracciones de las unidades de tiempo y de lugar, citando como ejemplo singular de ello la trilogía de los *Pizarros* de Tirso de Molina; censura la acumulación de lances en las comedias del

profundo Calderón, que abusó de la *inmensa fantasía* con que *pródigamente le dotó naturaleza*, y apunta la siguiente observación, que no carece de perspicacia crítica, y que es el único fundamento un poco grave que se ha podido alegar en favor de la doctrina de las unidades: «Toda esa redundancia superflua é inverosímil de acción y de enredo, es originada de la libertad que se toman de que dure la acción lo que ellos quieren, pues si la redujeran á los límites del arte, no pudieran en tan poco tiempo desatar tantos enredos, y, si alguno lo conseguía, tropezaba con la inverosimilitud, porque es imposible, ó á lo menos muy extraño, que en un día y en un paraje le sucedan á un hombre tantos acasos.» El resto de la crítica de Moratín no ofrece novedad alguna sobre el famoso capítulo de Luzán, á quien se atreve á llamar *gran poeta*, queriendo decir, sin duda, gran maestro de poética. Insiste mucho en *la instrucción moral, que es el alma de la comedia;* en su fin, que es *enseñar deleitando*, y en todas las demás vulgaridades que ya hemos visto hasta la saciedad en otros, y que volveremos á ver, lo más rápidamente que podamos, en muchos más. No hay cosa que fructifique tanto como los lugares comunes, *maxime* si son absurdos. Hacia el fin de su diatriba parece como que siente el ingenioso *Flumisbo*, en el fondo de su alma de poeta castellano, ciertos remordimientos y como que se propone desagraviar á los grandes maestros á quienes había ultrajado. Así le vemos tributar extremados encomios á «la facilidad natural» y á «la elegancia sonora» de Lope, á «la prodigiosa afluencia de Calderón, por cuya boca hablaron suavidades las Musas», á la «discreción» de

Montalbán, de Rojas, de Moreto, de Candamo, de Solís, y decir que estos «insignes hombres» abandonaron el arte, no por ignorancia, sino por capricho y novedad, y que en sus mismas «comedias» desarregladas se encuentran «cosas altísimas», habiendo muchas que quedarían totalmente buenas con poquísimo reparo, algunas con añadirles ó quitarles una sola palabra (1).

Nadie quiso representar *La Petimetra*, ni en Madrid, ni en Cádiz, donde también lo intentó un apasionado del autor. El cual, atribuyendo su fracaso dramático á la boga y prestigio que conservaba la antigua escena, lanzó contra ella sucesivamente tres folletos con el título de *Desengaños al teatro español*, con la principal mira ostensible de apoyar á *El Pensador* en su polémica contra los *Autos Sacramentales*, hasta conseguir la prohibición de ellos. En el primer *Desengaño*, que es un ataque general contra el sistema dramático de Calderón, Moratín da por sinónimas las palabras *obra buena* y *obra arreglada al arte*. Por este cómodo principio, ¿qué obra de Shakespeare, ni de Tirso, ni de Esquilo podría competir con la *Virginia* y el *Ataulfo* de Montiano, ó con la insoportable *Lucrecia* del mismo D. Nicolás, donde la acción dura á són de campana el tiempo material de la representación, y se desenvuelve en cuatro palmos de tierra? «El teatro español (añadía, ha-

(1) *La Petimetra* se ha reimpreso en el segundo tomo de *Autores Españoles*, pero no la disertación preliminar, que es lo único importante para la historia. Nunca podré censurar bastante esta manía de muchos editores de mutilar los principios, preliminares y notas de los libros, que á veces interesan más que el texto. Hasta las portadas deben reproducirse á la letra.

ciendo como todos estos reformadores grande hincapié en el criterio ético) es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías. ¿Quisiera usted que su hijo fuese un rompeesquinas, matasiete, perdonavidas, que galantease una dama á cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando el pueblo, foragido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios?» Las antiguas costumbres habían pasado, y el teatro que las representaba tenía que resultar forzosamente ininteligible para una generación que sentía y pensaba de tan distinto modo, estimando cátedra de maldad la que en su tiempo había sido cátedra de virtud, de honor y de cortesía. La justicia y la paz pública quizá ganaban en ello: la poesía sólo tenía que perder en el cambio. De todas suertes, estos desaforados ataques nos prueban, más que otra cosa ninguna, que el espíritu que había dado vida á nuestro drama profano estaba muerto, así como la guerra contra los *Autos* y la prohibición de ellos coincidía por ley fatal con aquel *enfriamiento de la fe en estos reinos*, de que se queja tan expresivamente el pobre y honrado Nipho, mal poeta cuanto se quiera, pero español á las derechas y cristiano rancio.

Repitiendo las insensatas lucubraciones de Nasarre, lanzaba D. Nicolás Moratín sobre la frente de Lope de Vega la nota de *primer corrompedor del teatro*, juntamente con Cristóbal de Virués, y la nota de *segundo corrompedor* sobre Calderón, citando de no muy buena fe, por muestra del modo falso y desvariado con que el gran poeta solía expresar las

pasiones y desfigurar la naturaleza, aquellos primeros y absurdos versos de *La Vida es sueño*, añadiendo con sorna: «Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo: si algún apasionado de Calderón se apea por las orejas, llame al suyo *hipogrifo violento*, y verá cómo se alivia.»

Esta crítica es aguda y no infundada; pero Moratín pierde toda razón y todo concierto en los *Desengaños* segundo y tercero, dedicados casi exclusivamente á fustigar al *Escritor sin titulo*, y á negar, por razones de un materialismo pueril, la legitimidad de toda poesía simbólica: «Parece desgracia de la nación que siempre hayamos de estar con los ojos cerrados, porque apenas uno pretende abrirlos, cuando mil obstinados en lo que aprendieron nos vuelven á dexar en tinieblas..... La disputa sobre los *Autos* no se terminará mientras que sus defensores no se desnuden de la manifiesta pasión que los domina..... ¿Sabe qué cosa es Poesía, y en qué clases se divide? ¿Sabe cuál es la Dramática ó representable? ¿Cuál su artificio? ¿De qué partes consta? ¿Qué circunstancias debe tener? ¿Qué reglas debe observar? ¿Los autores que en nuestra nación y en las extrañas la han tratado desde los más remotos siglos? Si sabe todas estas cosas (que las saben pocos) podremos entendernos. ¿No conoce que va expuesto á decir mil disparates? ¿No ve que no es posible entendernos por su falta de principios?» ¡Cuánta fanfarria y cuánta satisfacción de sí mismo! D. Nicolás interroga al pobre *Escritor sin titulo* (el

cual da muestras de saber de estas cosas mucho más que él) en el mismo tono, á un tiempo pedantesco y compasivo, con que D. Pedro el del *Café* echa sus reprimendas al mísero autor de *El Cerco de Viena:* «¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado *el arte*? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación.....? ¡Qué! ¿No hay más que escribir comedias?»

Este arte tan decantado (y que en manos del hijo de Moratín llegó á producir dos obras perfectas dentro de un círculo estrechísimo) cuando se encontraba en presencia de otro arte de más alto vuelo, no acertaba á juzgarle sino con la pobreza que revelan estas palabras, tomadas del segundo *Desengaño al teatro español:* «¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído usted en su vida una palabra al Apetito? ¿Sabe usted cómo es el metal de voz de la Rosa?..... ¿Juzgará nadie posible que se junten á hablar personajes divinos y humanos de muy distintos siglos y diversas naciones, v. gr., la Trinidad Suprema, el demonio, San Pablo, Adam, San Agustín, Jeremías y otros tales, cometiendo horrorosos é insufribles anacronismos?» Esto y nada más que esto veía Moratín en las representaciones eucarísticas, ó sólo esto le dejaban ver sus preocupaciones de hombre de escuela, por más que en secreto protestase contra ello su alma de poeta castizo, recordándole que en otros tiempos habia sido devoto espectador de los *Autos*, hasta que cayó en la cuenta *de que le habian engañado unas tias suyas* (1).

(1) He multiplicado las citas de estos discursos, no sólo por su valor histórico, sino por ser ya muy rara la única impresión que hay

El *Escritor sin título* no se dió por vencido con tan ruines argumentos, y volvió á la carga; pero no ya contra *El Pensador*, sino contra el *Desengañador del teatro*. Y puso más claro que la luz del día que «era comunísimo en todos los poetas de alguna nota fingir sentido al que no lo tiene, voces á los brutos y alma á las cosas inanimadas, como lo prueban las fábulas esópicas, y muchos ejemplos de Virgilio, de Lucano, etc.» Él, que, según Moratín, no sabía lo que era poesía, demostró que Moratín confundía miserablemente la verdad con la verisimilitud poética, usando ambos términos como sinónimos, contra la doctrina expresa de Aristóteles, según la cual puede ser defecto contra el arte la verdad no verisímil. Demostró también que «entre los antiguos y mejores maestros del arte había sido recibido el juntar en composiciones alegóricas y fantásticas personas de diversos siglos, divinas y humanas, sin recelo de incurrir en anacronismos. Procediendo Calderón por abstracciones, ¿qué repugnancia tendrá el que (supuesto que se les finge voz y cuerpo á la Gracia y á la Culpa) hable la una y la otra responda? ¿Ni qué cosa más del caso que poner á los ojos del hombre el horror de la Culpa y la hermosura de la Gracia, para que, viéndolas de bulto, destierre de su corazón el mayor de los monstruos por la belleza más bella de todos?»

Pero toda esta resistencia tan firme y tan bien

---

de ellos en tres cuadernos, que juntos hacen 80 páginas sin lugar ni año (1762). Moratín publicó además otro folleto, intitulado *Respuesta al romance liso y llano y defensa del Pensador.* Nada de esto ha sido incluído en el tomo de Rivadeneyra.

encaminada no sirvió para retardar ni un solo día la muerte inminente de los *Autos*, que de hecho muertos estaban mucho tiempo antes, puesto que nadie era capaz de escribirlos. El Gobierno de aquella era se había empeñado en civilizarnos á viva fuerza: prohibió los *Autos*, hizo callar á sus defensores, y obligó á los cómicos á representar, con insufrible hastío del público, traducciones del francés, ó tragedias de escuela sin vida, ni calor, ni energía, como la *Hormesinda* del mismo Moratín, el *Sancho García* de Cadalso, y la misma *Numancia* de Ayala, á la cual salvó de total ruina el interés patriótico de algunos trozos. Entonces nació la famosa tertulia de la fonda de San Sebastián, que por algunos años dió la ley al arte patrio. Nacida como amena reunión de amigos para solazarse tratando *de teatros, de toros, de amores y de versos*, adquirió muy pronto más grave carácter, viniendo á influir de un modo eficaz en los progresos del gusto (1). Eran los más asiduos concurrentes Moratín el padre, D. Ignacio López de Ayala, catedrático de poética en los Reales Estudios de San Isidro, y autor de la célebre tragedia *Numancia Destruida*; el coronel D. José Cadahalso; el botánico D. Casimiro Gómez Ortega, poeta latino de escaso numen; D. Juan Bautista Muñoz, historiador del Nuevo Mundo; el infatigable erudito valenciano D. Francisco Cerdá y Rico, discípulo y émulo de Mayans en volver á la luz excelentes libros antiguos; el cultísimo artillero D. Vicente de los Ríos,

(1) D. Leandro Moratín da muy curiosos pormenores sobre esta tertulia, en la *Vida* de su padre que precede á la colección de las obras de éste.

insigne por su elogio biográfico de Cervantes y por otros excelentes opúsculos; Guevara Vasconcellos, secretario de la Academia de Historia, del cual son las notas críticas que exornan la edición de la *República Literaria* de Saavedra, hecha por Benito Cano en 1788 (1); D. Tomás de Iriarte, un D. Mariano Pizzi, que pasaba entonces por arabista y sólo se hizo notable por sus falsificaciones, y varios eruditos italianos residentes en Madrid, especialmente Napoli Signorelli, autor de una *Historia crítica de los teatros*, en aquel tiempo muy estimada; D. Juan Bautista Conti, que puso en lengua toscana con singular elegancia y armonía muchos versos de Boscán, Garcilasso, Fr. Luis de León y otros poetas clásicos nuestros (2), y D. Ignacio Bernascone, autor del prólogo de la *Hormesinda* de Moratín (3).

(1) El autor de ellas se manifiesta bastante afecto á la antigua literatura española: declara á Góngora «uno de nuestros primeros ingenios, no sólo para la sátira, sino también para la lírica, antes de darse á culto»; manifiesta el deseo de que se haga una nueva y selecta edición de sus poesías líricas; pone en las nubes las «innumerables bellezas» de las *defectuosas* comedias de Lope, la pureza, elegancia y majestad de su estilo, lo lleno, armonioso y corriente de su versificación. Extiende su admiración á los poetas latino-hispanos, y aun reconociendo la superioridad de la *Eneida* sobre la *Farsalia*, quiere persuadirnos de que Lucano dió pruebas de mayor ingenio y más fogosa imaginación que Virgilio.

(2) *Colección de poesías castellanas, traducidas en verso castellano, é ilustradas por el Conde D. Juan Bautista Conti.....* Madrid, Imprenta Real, 1782 y 83. Se publicaron cuatro tomos; la colección quedó incompleta. El autor tenía preparados dos más.

Sobre Conti debe leerse la bella monografía del profesor V. Cian, *Italia e Spagne nel secolo XVIII. Giambattista Conti e alcune relazioni litterarie fra l'Italia e la Spagne.* (Turín, 1896.) (Nota de esta edición.)

(3) D. Joaquín José de Flores, en la *Aduana Crítica*, hizo muy

Por la simple enumeración de los tertulianos se puede comprender que predominaba entre ellos más bien la corriente latino-itálica que la del clasicismo francés, excepto en la cuestión dramática. Cuando se habla de los restauradores de nuestra poesía en el siglo pasado, se olvida con mucha frecuencia esta distinción esencialísima. En la lírica nada debieron á Francia, ni puede citarse entre ellos uno sólo que demuestre especial conocimiento ó imitación de las obras de Malherbe, de Juan Bautista Rousseau y demás poetas líricos (por lo general muy medianos) que hasta entonces poseía Francia. Admiraban el teatro da la nación vecina, y recibían las ideas de sus libros en prosa, pero en lo demás se conservaban fieles á la tradición clásica de nuestro siglo XVI, y á ejemplo de los poetas de aquella era, tenían los ojos vueltos á Italia, con cuyos eruditos y artistas solían mantener todavía fraternal correspondencia.

Así no es raro encontrar en nuestra poesía del siglo pasado imitaciones, ya de Filicaja, ya de Metastasio, ya de Rolli, ya de Frugoni, ya de Parini, al paso que, exceptuadas las fábulas de La Fontaine que imitó Samaniego, y una estrofa de Le Franc de Pompignan, que reprodujeron Maury y Quintana, la influencia francesa se ejercía principalmente en la esfera de las ideas, las cuales interpretaban y traducían muchas veces los nuestros en versos de per-

---

severa crítica de la *Lucrecia* de Moratín. A esta crítica trata de responder D. Ignacio Bernascone en el prólogo de la *Hermesinda*, que elogiaron en versos latinos D. Juan de Iriarte, el botánico Ortega y D. Juan Bautista Conti.

fectísima estructura castellana. Verdad es que de un pueblo á otro lo que con más dificultad se transmite y lo que peor se comprende son las formas líricas, á no ser que se trate de lenguas y literaturas tan estrechamente afines y similares como la italiana y la nuestra. Por el contrario, la prosodia francesa, tan radicalmente distinta de la nuestra, parece como que opone una impenetrable barrera para que los cantos de sus poetas no atraviesen el Pirineo, y ha sido menester todo el genio lírico de Lamartine, de Víctor Hugo y de Alfredo de Musset para vencerla, si bien los españoles, por regla general, tratándose de versos franceses, juzgamos con los ojos y con el entendimiento, pero no con los oídos.

Claro es que la presencia de D. Nicolás Moratín, tan español en sus versos y en sus habituales lecturas ya que no en sus ideas, no había de hacer sino dar más fuerza á este influjo italiano que casi se confundía con uno de los veneros de la tradición lírica nacional. Ni se apartaba mucho del mismo sentir su amigo Ayala, que tenía estrechas relaciones de amistad con García de la Huerta, y que, por otra parte, más bien debe ser clasificado entre los humanistas que entre los poetas, puesto que hacía con mucha más facilidad y agrado versos latinos que versos castellanos, descollando en el difícil arte de expresar poéticamente las menudencias prosaicas, ya cantase en exámetros las termas de Archena, ya la pesca de los atunes en las almadrabas de Conil. Ni mucho menos podía tenerse por sospechosos de desafecto hacia la literatura patria á los dos eruditos valencianos Muñoz y Cerdá, los cuales, al contrario, dedicaban todos sus esfuerzos á enaltecerla, habiéndose

convertido el segundo de ellos en editor de la inmensa colección de las obras sueltas de Lope de Vega, que llegó á contar 21 tomos en 4.°

Dos personajes de la tertulia de San Sebastián merecen, por diversos conceptos, más individual noticia. Era el primero D. José de Cadalso, mediano escritor en todas sus obras, excepto en la sátira en prosa que tituló *Los Eruditos á la violeta*, precisamente porque en ella se retrató de cuerpo entero, siendo, como era, hombre de instrucción varia y superficial, aunque de culto y despejado ingenio. Su educación habia sido enteramente francesa, y adquirida en Francia misma, pero no apagó nunca en él el ardiente patriotismo de que dan muestra sus *Cartas Marruecas*, aunque por lo demás sean pálida imitación de las *Lettres Persanes* de Montesquieu. En sus versos no se trasluce otro estudio que el de poetas indígenas, tales como Villegas y Quevedo, cuyos pasos seguía con poco nervio y con fluidez insípida. En lo poco que escribió de crítica, mostró conocer algo de la literatura inglesa, traduciendo en verso varios pedazos del *Paraíso Perdido*, así como Luzán había puesto otros en prosa. Y no dejó de defender indirectamente el teatro español, hasta comparar profanamente la relación de Teramenes en la *Fedra* con las de *El Negro más prodigioso*, y otras pésimas comedias españolas de decadencia. Y, sin embargo, cuando Cadalso quiso escribir una tragedia (que es, sin disputa, la peor de sus obras), llevó el servilismo de la imitación hasta componerla en endecasílabos pareados, sin que podamos comprender hoy cómo pudo haber oídos españoles que ni un sólo día la tolerasen. Pero aún había otra con-

tradicción más notable y digna de estudio en Cadalso. Así como D. Nicolás Moratín se empeñaba en pensar como Boileau, mientras sentía y escribía como Lope, así Cadalso, mediano y desmayado versificador clásico, llevaba á su vida la poesía que no ponía en sus versos, y era (como ingeniosamente se ha dicho) el primer *romántico en acción*, realizando cumplidamente en su persona, no el ideal bucólico y anacreóntico que sus obras anunciaban, sino el ideal apasionado y tumultuoso de los Byron y Esproncedas. Sólo que para la expresión de ese ideal no encuentra en la menguada literatura de su tiempo y en la pobreza de sus medios artísticos otro recurso que la declamación sepulcral y fúnebre, imitada de las *Noches* de Young. Así y todo, con Cadalso, ya se le mire como tipo novelesco, en sus amores, en sus aventuras y en su gloriosa muerte, ya le consideremos como innovador literario en una de sus obras más endebles, penetra en nuestra literatura cierto elemento exótico de poesía melancólica y nocturna, derivado de la Musa del Norte. Los impulsos literarios se inician generalmente con obras obscuras y de poco valor intrínseco; y para mí es seguro que en esa tentativa de Cadalso está en germen toda la detestable literatura de hachones, gusanos y sepultureros que infestó á España allá por los años de 1835, y aun más adelante.

Por sendas muy distintas y apartadas caminaba, no diremos la inspiración, pero sí el ingenio agudo y clarísimo de otro de los más asiduos concurrentes á la tertulia de San Sebastián, D. Tomás de Iriarte, sobrino del célebre humanista D. Juan, de quien ya queda hecha en su lugar honrosa memoria. Iriarte

tenía todas las buenas cualidades literarias, menos las que nacen del calor de la fantasía. Toda su erudición y todo su buen gusto no bastaron para hacerle comprender ni sentir la diferencia entre la poesía y la prosa; pero éste es, así como su primero, su único defecto. En todo lo demás es correcto y discretísimo. Léanse sus obras como quien lee prosa crítica, y nada habrá que tachar en ellas. No tiene ni sentimientos ni imágenes, ni nada de lo que comúnmente llamamos poesía; pero sí desembarazo de estilo, gracia culta, buen gusto, todas las cualidades que pueden hacer que se lea con gusto un libro, sin entusiasmarse nunca con él. El verdadero cargo que hay que hacer á Iriarte no es por sus obras propias, todas las cuales (incluso el poema de *La Música*, de que en otra parte trataremos) se salvan y merecen aprecio en virtud de las circunstancias antes dichas, sino por el funesto sistema que autorizó con sus ejemplos y que se atrevió á defender en el *prólogo* del segundo tomo de sus obras. El prosaísmo estaba en la atmósfera del siglo XVIII, é Iriarte no le trajo ni podía traerle por su propia cuenta. El prosaísmo había nacido dentro del mismo siglo XVII, coma natural reacción contra el culteranismo: pocos poetas de la centuria pasada exceden en llaneza de estilo al conde D. Bernardino de Rebolledo en su *Selva Militar y Política* ó en sus *Selvas Dánicas*. No se puede llevar más lejos la falta de color, y el desconocimiento del constitutivo esencial de la poesía. Concretándonos á la época en que floreció Iriarte, el prosaísmo se levantaba de la ruina de un ideal poético no sustituído aún por otro ideal engendrador de poesía. Y de hecho el prosaísmo siguió triun-

fante hasta que la poesía de Meléndez, de Cienfuegos, de Quintana y de Gallego recibió fuerzas y bríos al contacto de las ideas buenas y malas de la filosofía francesa precursora de la revolución, y estalló con majestad y grandeza enfrente de la revolución misma. Siquiera entonces los poetas tenían algo que cantar y se apasionaban por algo. Pero la insulsa y ceremoniosa vida cortesana en que se criaron Iriarte y otros poetas semejantes no era propia para hacer brotar poesía de ninguna especie, aunque ellos la hubiesen tenido (que no la tenían) escondida en lo más profundo del alma. Iriarte defendió aquella manera de escribir, exacta y clara, pero amanerada y trivial, burlándose en su prólogo de los «que pretenden escribir con *fuego*, *sal y novedad*, y que por falta de exactitud dicen muy á menudo lo que no quieren decir, ó por falta de claridad creen haber dicho lo que es difícil entender si dicen ó no.»

¡El *fuego* y la *novedad* eran pecados capitales para Iriarte! Y por huir receloso de aquella poesía de bambolla, de la cual cantó el príncipe de Esquilache

«Todo es cristales, perlas y diamantes,
Todo es follaje, tajos y reveses,»

no conocía que se alejaba voluntariamente de toda poesía, aun de la misma de los Argensolas, tan encomiados por él, y que escribían de una manera tan pintoresca y tan gráfica. ¡Y se creía Iriarte admirador y discípulo de Horacio, el hombre que ha tenido más *poesía de estilo* en el mundo, y le tradujo tan fiel como desmayadamente, y sin cesar le leía, y le contaba entre sus íntimos amigos, y exclamaba

hablando de él (en un romance bastante flojo, por cierto):

«Horacio es mi Biblioteca;
Y encierran tanto sus libros,
Que cuanto más leo en ellos,
Menos creo haber leído!»

Iriarte fué inventor de un nuevo género de poesía didáctica: la *Fábula Literaria*, antes de él no ensayada sistemáticamente en ninguna literatura. Escribió, pues, en una serie de fábulas, más ingeniosas que dramáticas ni pintorescas, pero ingeniosísimas y algunas de ellas magistrales, una cumplida Poética, la más elegante que pudo nacer de una tendencia tan prosaica. No procede Iriarte con el desinterés narrativo que en sus fábulas pone La Fontaine, y que le hace gran poeta en un género inferior. El fabulista canario marcha siempre con los ojos puestos en la máxima ó moraleja que pretende inculcar; ni se mezcla en su obra otro elemento poético que el de la Sátira, más festiva siempre que punzante. Los consejos literarios que da no pueden ser más sanos para los principiantes, siquiera no se levanten nunca de la esfera de un buen sentido un tanto vulgar, ni arguyan talento crítico de alto vuelo. «Que nada prueba tanto el demérito de una obra como el aplauso de los necios»; «que sin claridad no hay obra buena»; «que sin reglas del arte los aciertos no pueden ser sino casuales»; «que es despreciable la poesía de mucha hojarasca»; «que la variedad es requisito indispensable en las obras del gusto»; «que no es disculpa para los autores el mal gusto del vulgo»; «que nadie debe emprender obras superiores á sus fuerzas»; «que no se ha de gastar en

obras frívolas el calor que se necesita para las graves»; «que es un necio y un envidioso el que nota pequeños descuidos en una obra grande»; «que la perfección de una obra consiste en la unión de lo útil y lo agradable»; «que la Naturaleza y el Arte han de ayudarse recíprocamente»; «que la verdad es una, aunque las opiniones sean muchas»; «que toda facultad debe proceder por principios»; «que es igualmente injusta la preocupación excesiva en favor de la literatura antigua, ó en favor de la moderna»; «que no se ha de confundir la crítica buena con la mala»: estos y otros tales aforismos doctrinales que se sacan de las *Fábulas Literarias*, son de una verdad tan trivial y evidente, que casi entran en la categoría de los llamados de Perogrullo. Pero no estriba en ellos el valor ni el interés de las *Fábulas*, por más que su autor parezca creerlo, hasta el punto de sacar por su orden las moralidades en el índice, sino en el primor y gracia de la versificación y del lenguaje, y en cierto risueño espíritu de invención y adaptación satírica, que fué la única musa de Iriarte (1), á la cual debe la envidiable y justa popularidad de muchos de sus versos.

---

(1) Don Félix María de Samaniego (que se empeñó en ser escritor prosaico de la escuela de Iriarte, aunque tenía más viveza de fantasía que él, más numen descriptivo y mayor robustez de versificación cuando quería, á la vez que era muy inferior á su modelo en gusto y corrección), después de haberle admirado y celebrado en aquellos sabidos y un tanto ramplones versos,

«En mis obras, Iriarte,
Yo no quiero más arte,
Que poner á los tuyos por modelo......»

cambió de parecer, después que vió publicada la colección de fábu-

Iriarte fué el inmediato predecesor de Moratín en el cultivo de la comedia clásica, y ésta es su mayor gloria, juntamente con la de las *Fábulas*. *El se-*

---

las de su amigo, y dando rienda suelta á un poco disculpable sentimiento de celos, le mortificó con todo género de epigramas mordaces, llegando á imprimir en Bayona un libro entero de prosas y versos contra él y su familia; libro que los Iriartes se dieron buen cuidado á recoger y destruir ([a]). Además, compuso en prosa un papel de *Observaciones sobre las Fábulas Literarias* (Vid. *Obras inéditas ó poco conocidas de D. Félix María de Samaniego, precedidas de una biografía del autor .... por D. Eustaquio Fernández de Navarrete..... Vitoria, Imprenta de los Hijos de Manteli*, 1866, páginas 115 á 133.) En este opúsculo, menos violento que solían serlo los escritos polémicos del siglo pasado, no sólo disputa Samaniego la originalidad de la introducción del apólogo á Iriarte (lo cual no admite duda, puesto que el primer tomo de su colección corría impreso desde 1781, y muchas de ellas habían sido leídas en la Sociedad Vascongada en 1776, al paso que las de Iriarte no se imprimieron hasta 1782), sino que hace algunas observaciones literarias de carácter más general, muy sólidas é ingeniosas; v. gr.: la de que nuestra admiración por Homero ó por Virgilio se funda en razones muy distintas de las que movían á los antiguos, revelándose el progreso de la crítica en descubrir en las obras inmortales nuevos motivos de alabanza, correspondientes á la transformación de ideas y de costumbres. Esta idea es muy fecunda, y admira encontrarla en un escritor tan ligero.

«El gusto (añade) está sujeto á mil particularidades de tiempo y lugar, las cuales, sin que precisamente muden su naturaleza, alteran y modifican sus formas con tal extremo, que algunas veces lo desfiguran hasta hacer que sea desconocido.» Por lo demás, Samaniego, á título de fabulista, y fabulista para un colegio de niños (ocupación

---

([a]) El erudito alavés D. Julián Apraiz ha descubierto y reimpreso este opúsculo que no es, como parecía inferirse de la noticia de Navarrete, un libelo personal, sino una crítica literaria, aunque mordaz por extremo. Se titula *Carta Apologética al señor Masson*, y fué escrita con motivo de la publicación de las obras de Iriarte coleccionadas en 1777. Vid. *Obras críticas de D. Felipe María de Samaniego.* (Bilbao, 1898.) (Nota de esta edición.)

ñorito mimado, *La señorita mal criada*, *El dón de gentes* son ensayos muy estimables, si se prescinde de su carácter acentuadamente pedagógico y de la frialdad y falta de fuerza cómica inherentes al autor,

---

que tanto contrastaba con lo que sabemos de su carácter y con el cinismo de algunos de sus versos), era partidario fervoroso del arte *docente*, y rechazaba como una herejía literaria la idea patrocinada por Luzán y por Iriarte, de que puede haber obras poéticas destinadas exclusivamente al deleite y al gusto. «El *utile dulci* comprende á todos los escritores, sin excepción alguna»; y, sin embargo, Samaniego se burla con razón de la idea de poner en fábulas el *Arte Poética* de Horacio, el *De oratore* de Cicerón y las *Instituciones* de Quintiliano, idea semejante, dice, á la de aquel personaje de Molière que quería poner en madrigales toda la historia romana. «¿A qué título han de venir los osos, los monos y los marranos á enseñarnos á hacer una oda, un poema épico ó un discurso oratorio?..... *El apólogo, por su naturaleza, excluye la forma didáctica y todo lo que tenga visos de una instrucción meditada.*» ¿Pero no advertía Samaniego, cegado por su rencor, que esta afirmación no iba sólo contra los apólogos de Iriarte, sino contra los suyos propios, y contra todos los del mundo? En efecto: la fábula (donde no está sostenida, como en la India, por la creencia en la transmigración) es un género pueril y prosaico, lo cual no quita que pueda tener trozos verdaderamente poéticos, de carácter descriptivo y aun dramático.

También, al censurar el prosaísmo de dicción en Iriarte, se hiere Samaniego en sus propias carnes. «El poeta debe ennoblecerlo todo..... porque también el gusto tiene su velo así como el pudor..... A más de que en la poesía hay una cierta correspondencia entre la idea y el movimiento del metro, como la hay en la Música entre el afecto y el sonido.» Califica de *arrastrado*, *pesado* y *flojo* el estilo de su rival.

Esta saña de Samaniego contra Iriarte, que se manifestó de mil modos, llevándole, v. gr., á hacer una parodia muy chistosa de los primeros versos del *Poema de la Música*, y otra del monólogo de *Guzmán el Bueno*, está explicada, aunque no justificada, por la preterición desdeñosa que Iriarte había hecho de su nombre y de sus fábulas en el prólogo de las suyas, correspondiendo muy mal al consabido elogio, del cual luego se desquitó hasta la saciedad el fabulista riojano.

defectos que no se perdonarían fácilmente en la representación, pero que en la lectura quedan compensados por la amenidad y cultura del diálogo. Los principios de Iriarte sobre la comedia eran tan rígidamente clásicos como los de Moratín. Iriarte los expuso en un papel periódico que comenzó á publicar en 1773, con el título de *Los Literatos en Cuaresma:* «Los españoles sensatos se corren de que algunos de sus paisanos estén todavía disputando sobre las unidades teatrales..... Entre nosotros, todavía no han acabado de admitirse generalmente ni siquiera aquellas reglas que están fundadas en la razón natural y autorizadas con la práctica inconcusa de buenos autores cómicos y trágicos, que florecieron en siglos no bárbaros..... Dura aún aquella casta de gente que nunca se ha detenido á discurrir si acaso una comedia será lo mismo que una historia ó una novela.» Para demostrar lo contrario, finge el plan disparatado de una comedia sin unidades, que abarque toda la vida de un hombre de longevidad portentosa, ó de otra que comprenda toda la conquista de Méjico. Reconoce Iriarte que no basta la observancia de las tres unidades para graduar de excelente una pieza, si le faltan otras precisas, como son el artificio en la trama, la verisimilitud en los lances, la naturalidad en los pensamientos, la pureza en el estilo, la variedad en el diálogo, la vehemencia en los afectos, y, más que todo, el interés que nace de la buena elección y disposición del asunto. Pero su gusto dramático es tan tímido, que se asusta y escandaliza de «las sombras, espíritus y fantasmas, como en *El Convidado de Piedra* ó en *Hámlet*».

Iriarte, como la mayor parte de los escritores de su tiempo, gastó la vida en ásperas é interminables polémicas, siendo alternativamente agresor y agredido. Comenzó escribiendo un *vexamen* contra ciertos tercetos de D. Nicolás Moratín, de quien luego se hizo amigo. Cuando publicó la traducción del *Arte Poética* de Horacio, tuvo que defenderse del colector del *Parnaso Español*, á quien maltrató luego á su sabor en el folleto *Donde las dan, las toman*. Irritado por la preferencia que la Academia Española dió en 1780 á una égloga de Meléndez sobre otra suya, intentó rebelarse contra el fallo, escribiendo un papel de reflexiones, que fué contestado por Forner con un cotejo entre ambas églogas. El mismo Forner persiguió encarnizadamente la reputación de Iriarte, vengando de paso á todas sus víctimas, en dos libelos, verdaderamente inicuos. que tituló *Fábula del asno erudito* é *Historia de los gramáticos chinos*, sátiras personalísimas las dos é indignas á toda luz del grande y robusto entendimiento de su autor. Escaso ó más bien nulo es el fruto que puede sacar la crítica literaria de todas estas miserias de plazuela, donde no se atravesaba doctrina alguna, y donde la voz de las pasiones amotinadas hacía callar la voz del gusto. De este modo, el espíritu crítico, principal timbre del siglo pasado, se esterilizaba en asuntos pequeños, tratados con prolijidad fastidiosa, y más bien que de palanca para remover las ideas servía de puñal para destrozar honras y famas, con ese género de golpes en que el asesino pierde tanto como la víctima, y llegan uno y otro deshonrados á la posteridad.

Más verdadero y legítimo servicio prestó Iriarte

á nuestras letras, traduciendo floja y desmayadamente, pero comentando con erudición y buen juicio la *Epistola de Horacio á los Pisones* (1777) (1). Era evidente que las antiguas traducciones de Zapata, de Espinel, de Morell, etc., no servían ya ni correspondían al positivo adelanto y estado floreciente de los estudios de humanidades en España. La de Vicente Espinel tenía algunos rasgos de poeta, pero obscurecidos por una versificación escabrosa y un diluvio de incorrecciones, infidelidades y negligencias. Iriarte cargó muy pesadamente la mano sobre este trabajo y el de sus demás predecesores, exponiéndose á las violentas represalias de Sedano, que había encabezado su *Parnaso Español* con la traducción de Espinel, poniéndola en las nubes. Sedano no probó, ni podía probar con todos sus esfuerzos, que la versión del poeta rondeño fuese buena, pero dejó fuera de duda que también la de Iriarte distaba mucho de serlo, si no por errores en la inteligencia del sentido, á lo menos por la insoportable prolijidad y desleimiento de las ideas del original (los 476 exámetros estaban convertidos en 1.065 versos de silva), y por lo duro, prosaico, inarmónico y antihoraciano de los versos. Iriarte,

(1) Me valgo de la edición menos incompleta de las *Obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte* (Madrid, Imprenta Real, 1805), en ocho volúmenes. Las *Fábulas Literarias* están en el primero; las *epístolas* y *poesías sueltas* en el segundo; la *Poética de Horacio* en el cuarto; las polémicas con Sedano y Forner en el sexto; los *Literatos en Quaresma* en el séptimo; las reflexiones sobre la égloga de Meléndez en el octavo.

Cuanto puede saberse sobre Iriarte y su época literaria se halla recopilado en el eruditísimo libro de D. Emilio Cotarelo, premiado por la Academia Española é impreso en 1897. (Nota de esta edición.)

ayudado por D. Vicente de los Ríos, se defendió muy bien de los cargos gramaticales, pero no de estos otros, en el diálogo joco-serio intitulado *Donde las dan, las toman*, que salió á luz al año siguiente de la *Poética*, y en el cual, tomando ya la ofensiva, hizo gravísimos cargos á Sedano por el desorden y pésima crítica con que había elegido las piezas de su *Parnaso*. Sedano disimuló por entonces su ira, y sólo después de muerto Ríos, la desahogó de una manera bárbara é indigna de un cristiano, en cuatro tomitos, que publicó en Málaga (1785) con el rótulo de *Coloquios de la Espina* (1). Tal como es, la traducción que Iriarte hizo de la *Epístola á los Pisones*, fué la única que disfrutó del favor público durante el siglo XVIII, y á la verdad con justicia, si se la compara con la glosa del presbítero D. Juan Infante y Urquidi en octavas reales (1730), con la del gerundense Pedro Bes y Laber en prosa (1768), gramatical y como para principiantes, ó con la de Fr. Fernando Lozano (maestro de latinidad en el colegio mayor de Santo Tomás de Sevilla) en romance octosílabo (1777), únicas que entonces corrían impresas. Inéditas quedaron muchas más, y algunas de verdadero mérito; v. gr., la de Forner (en verso suelto), que quiso hasta en esto competir con Iriarte, y darle una lección, saliendo muy airoso del intento; la del intendente de Burgos Horcasitas y Porras, en menos sílabas que el original, muy estimable á pesar de tan ridícula y embarazosa traba, y otras muchas que pueden verse enumeradas en

(1) No me detengo en los incidentes de esta polémica, largamente relatada en mi libro *Horacio en España*.

nuestro *Horacio en España.* El verdadero interés del trabajo de Iriarte consiste (ya lo hemos dicho), no en la traducción, sino en las notas, que están á la altura de cuanto entonces se sabía sobre Horacio, y no han perdido su interés aun después de la publicación de otras mejores traducciones y exposiciones castellanas, como las de Burgos, Martínez de la Rosa, Gualberto González y Raimundo Miguel.

Por los mismos días en que Iriarte daba á luz su traducción de la *Poètica* de Horacio, D. Casimiro Flórez Canseco, catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro, hacía familiar á sus discípulos la de Aristóteles, reimprimiendo, muy corregida, la antigua versión de D. Alonso Ordóñez das Seijas y Tovar, con el texto griego al frente, impreso con bastante corrección y esmero, y con las notas de los más selectos comentadores, entre ellos Daniel Heinsio y Batteux. Esta publicación, que lleva la fecha de 1778, fué muy útil al progreso de los estudios estéticos, pero quedó obscurecida muy pronto (en 1798) con aparecer otra más exacta y elaborada versión, acompañada asimismo del texto original, muy bien impreso. No padecían entonces las imprentas de España la penuria de griego que hoy las aqueja. Esta nueva traducción, que salió con notable lujo de las prensas de Benito Cano, á expensas de la Biblioteca Real, era obra de D. Joseph de Goya y Muniain, empleado de la misma Biblioteca, conocido ya por autor de la mejor y más pura versión de los *Comentarios* de César que tenemos en nuestra lengua. Azara había pedido desde Roma las variantes de un códice de la obra de Aristóteles que existe entre los manuscritos griegos de

la Biblioteca de Madrid. Goya fué el encargado de recogerlas, y habiéndose aficionado al texto, emprendió la tarea de traducirle, le consultó con varios eruditos italianos, y aprobado por ellos, logró que Jove-Llanos, ministro entonces de Gracia y Justicia, le tomase bajo su protección, ordenando imprimirle. Realmente es obra de mérito, aunque no debiéramos contentarnos con reimprimirla, sino hacer otra nueva, ahora que el texto de aquellos obscurísimos fragmentos ha recibido tanta luz por las tareas de Bekker, de Egger y de otros muchos helenistas. El texto que Goya siguió es el de la edición de Glasgow de 1745, hoy muy anticuado, aunque bueno para su tiempo. Y no dejó de valerse grandemente, como él mismo confiesa, de las antiguas traducciones castellanas, sobre todo de la de Vicente Mariner, manuscrita en la Real Biblioteca. Las notas están escritas con buen juicio, pero no con mucha novedad, remitiéndose el autor á cada paso á las de Metastasio y á los discursos de Montiano. Defiende que puede haber verdadera poesía en prosa, y califica de bellísima la *Celestina*. Y aunque de soslayo y tímidamente, no deja de hacer la apología del teatro español, siguiendo en esto la tradición de cuantos entre los nuestros habían interpretado directamente el texto del filósofo. Por eso no quiere admitir de ningún modo que tengan razón los franceses en calificar de defecto de arte todo lo que no es conforme al gusto de su nación, porque los llamados defectos pueden muy bien ser «rasgos bien tirados de imaginaciones más poéticas que las suyas». «Son como los cuervos (añade Goya), que no hacen más que graznar en vano contra las águilas,

á cuyos vuelos no alcanzan ni aun con la vista.» Y comparando la brillantez y lozanía de los anatematizados poetas del siglo XVII con la sequedad antipática de los del suyo, no dudaba en declarar que, por hacer únicamente caudal del arte y de las reglas, y proceder siempre con el compás en la mano, se había «apagado el numen, estrujado el ingenio y restañado la vena de los españoles». Hasta en las notas de un árido y severo trabajo filológico encontraba albergue el proscrito patriotismo literario, que algunos suponen de todo punto muerto. Verdad es que el mismo espíritu predominaba en todos nuestros helenistas, como más adelante veremos en los gloriosos ejemplos de Berguizas y de Estala (1).

De este modo iban vulgarizándose cada vez más en España las obras maestras de la preceptiva clásica, traídas y llevadas á cada paso en las contiendas críticas, que eran el único pábulo de la actividad literaria de entonces. Ya hemos mencionado en otro lugar las versiones de lo *Sublime* de Longino. Llególes su turno á las *Instituciones oratorias* de nuestro español Quintiliano, que hasta entonces no había merecido de sus paisanos los honores de una traducción, ni buena ni mala. Hiciéronla al fin, y con no poca diligencia, dos padres de las Escuelas Pías, Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, tomando por texto la edición latina de Rollin, generalmente admitida entonces en los establecimientos de educación de Europa. Los traductores, alimentados con

(1) *El Arte Poética de Aristóteles en castellano, por D. Joseph Goya y Muniain. De Orden Superior. En la Imprenta de Benito Cano, año de* 1798. 4.º, 3 hojas sin foliar + VIII + 138 páginas.

aquella sólida doctrina, tenían razón para clamar contra los «preceptillos de escuela y las retóricas vulgares». Lástima fué que por seguir á Rollin suprimieran, así en el texto que ponen al pie como en la traducción, ciertos pasajes que se les antojaron inútiles, y que quizá lo sean para la enseñanza elemental, pero no para la erudición; v. gr., todo lo que se refiere á ortografía antigua, costumbres del foro y otras materias no menos interesantes, si bien no pertenezcan directamente al estudio de la Retórica. Sin esta tacha, de fácil remedio, no dudaríamos en calificar esta traducción de excelente (1).

Tanto ó más que las obras de los antiguos retóricos se divulgaron las de los franceses. No menos que tres traducciones en verso de la *Poética* de Boileau conozco, y sin duda habría otras más que quedarían manuscritas. Hizo la primera el escritor valenciano D. Juan Bautista Madramany y Carbonell (2) 1787, con escaso nervio y corrección en los versos, pero con notas útiles y con aplicaciones á nuestra literatura. Acometió al mismo tiempo idéntica empresa, con éxito muy superior, pero con la desgracia de no haber visto salir su libro de las prensas, el mejicano P. Francisco Xavier Alegre,

(1) *Instituciones Oratorias del célebre español M. Fabio Quintiliano, traducidas al castellano, y anotadas según la edición de Rollin, adoptada comúnmente por las Universidades y Seminarios de la Europa..... Por el P..... de las Escuelas Pías. Obra dedicada al Príncipe Nuestro Señor..... Madrid, en la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. Madrid,* 1779: 2 tomos en 4.º Los traductores firman con sus nombres la dedicatoria.

(2) Valencia, por José y Tomás de Orga, 1787. El mismo Madramany dejó inédita una traducción del *Lutrin.*

uno de los mayores ornamentos de la emigración jesuítica del tiempo de Carlos III, varón insigne á la par como historiador de la Compañía en Nueva España, como autor de un curso teológico en que la pureza clásica de la latinidad corre parejas con la solidez de la doctrina, y como elegantísimo poeta latino, así en su *Alexandreida* como en su traducción de la *Ilíada,* que Hugo Fóscolo apreciaba tanto y á la cual solo encuentro el defecto de ser demasiado virgiliana. Como versificador castellano, apenas nos ha dejado otra muestra que esta versión de Boileau (en silva), inédita, en poder de nuestro sabio amigo D. Aureliano Fernández-Guerra (1). La versificación del P. Alegre es generalmente bizarra, y las notas eruditísimas, formando un verdadero curso de teoría literaria, acomodado principalmente á la poesía castellana. Aun en el texto hace el padre Alegre algunas alteraciones importantes, suprimiendo las que son particularidades de la lengua y versificación francesa, ó alusiones satíricas á autores de aquel país, enteramente obscuros y desconocidos en el nuestro, y sustituyéndolo todo con ejemplos familiares á lectores españoles. En sus notas habla de nuestros grandes poetas con mucho amor, y toma contra Boileau la defensa indirecta de Lope de Vega, trayendo en su abono las concesiones del *Arte nuevo de hacer comedias* (2).

(1) Hizo de ella una elegante edición el doctísimo bibliógrafo é historiador mexicano D. Joaquín García Icazbalceta *Opúsculos inéditos latinos y castellanos del P. Francisco Javier Alegre.* (México, 1889.) (Nota de esta edición.)

(2) Vid. Cueto, *Bosquejo de la poesía castellana del siglo XVII,* cap. XI.

La tercera versión de Boileau y la más conocida, por ser de un poeta célebre y existir de ella multiplicadas ediciones, es la que hizo D. Juan Bautista Arriaza para el Seminario de Nobles de Madrid. Los recursos poéticos de Arriaza eran superiores á los de Madramany y Alegre, pero su traducción está lejos de ser una obra maestra. La hizo en versos sueltos, á los cuales tenía aversión, por lo mismo que los manejaba muy medianamente.

Junto con las traducciones contribuían á excitar el movimiento de las ideas críticas, y dar pábulo á las polémicas, las reimpresiones, cada día más frecuentes, de los autores castellanos del siglo XVI, y principalmente de los líricos. La escuela dominante en el siglo pasado los había absuelto de sus anatemas, y sería injusto desconocer cuánto hicieron todos los humanistas de aquella era, desde Luzán hasta Quintana, para volverles el crédito y la notoriedad que habían perdido, no por influjo de los principios clásicos, sino, al revés, por la inundación de los poetas culteranos y conceptistas del siglo XVII y principios del XVIII. La mayor parte de los monumentos de la mejor edad de nuestra lírica, hasta los más dignos de admiración y de estudio incesante, eran rarísimos ya en 1750, al paso que andaban en manos de todos las coplas de Montoro y las de León Marchante, que Moratín llama *dulce estudio de los barberos*. Semejante depravación no podía continuar, y fueron precisamente sectarios de Luzán los que pusieron la mano para remediarla. Velázquez reimprimió en 1753 las poesías de Francisco de la Torre, cometiendo el yerro de atribuirlas á Quevedo. Desde 1622 no habían renovado las

prensas españolas el texto de Garci-Lasso: detalle, por sí solo, harto significativo y lastimoso. D. José Nicolás de Azara le reprodujo en 1765, estableciendo un texto algo ecléctico, formado por la comparación de siete ediciones y de un antiguo manuscrito. Como Azara era hombre de gusto muy fino, y el texto resultaba claro y legible, nadie le puso reparos, y hasta hoy venimos leyendo por él á Garci-Lasso. Á la edición de Azara acompañan breves notas, tomadas en general de las del Brocense, y un prólogo bien escrito, en que se lamenta amargamente de la corrupción y abandono de nuestra lengua, y de los despropósitos y pedanterías que se habían introducido en ella. Éste *Garcilasso* de Azara fué reimpreso tres ó cuatro veces antes de acabarse el siglo, siempre en tamaño pequeño y con cierto primor tipográfico. Fr. Luis de León, no reimpreso tampoco desde 1631, debió á la diligencia de Mayans volver á la luz en Valencia, el año 1761, y es indicio notable del cambio de gusto el haberse reproducido esta edición en 1785 y 1791.

Animado por estas reimpresiones parciales y por otras que aquí se omiten, un D. Juan Joseph López de Sedano, hombre de alguna literatura, pero de gusto pedantesco y poco seguro, autor de una soporífera tragedia de *Jahel*, nunca representada ni representable, acometió la empresa de formar un cuerpo ó antología de los más selectos poetas líricos españoles. La empresa era grande y de difícil ó más bien imposible realización en el estado que entonces alcanzaban los conocimientos bibliográficos, pero sólo el haberla acometido y continuado por bastante espacio, desenterrando alguna vez verdaderas joyas

(como la canción *Á Itálica*, la *Epistola Moral*, etc.), hará siempre honroso el recuerdo de Sedano. Al comenzar á publicar el *Parnaso Español* en 1768, aún no sabía á punto fijo lo que iba á incluir en él, y tuvo que confiarse á merced de la fortuna, sin adoptar orden cronológico, ni de materias, ni otro alguno, ni siquiera el de poner juntas las producciones de un mismo autor. Diez años duró la publicación del *Parnaso*, que llegó á constar de nueve tomos, y, según el giro que llevaba y la buena y patriótica voluntad del excelente editor D. Antonio de Sancha, hubiera tenido muchos más, á no atravesarse en mal hora la negra é insulsa polémica entre Sedano, Iriarte y D. Vicente de los Ríos, á la cual ya hemos hecho repetidas alusiones. Ríos había sido amigo de Sedano; pero riñó con él, y publicó, como en competencia del *Parnaso*, las *Eróticas* de Villegas (en 1774), y así él como Iriarte, este último en despique de las censuras fulminadas por Sedano contra su *Arte Poètica*, tomaron á su cargo desacreditar al laborioso erudito, matando en flor una empresa utilísima, por más que ni el buen gusto ni el discernimiento presidiesen á ella. Aparte del desorden absoluto, que es el pecado capital, pero quizá inevitable, de esta colección, asombra la candidez con que el bueno de Sedano, en las notas críticas que van al fin de cada volumen, se cree obligado á colmar de elogios por igual á todas las piezas que incluye, alabando en el mismo tono una oda de Herrera, una epístola de Bartolomé de Argensola ó la primera égloga de Garci-Lasso, que la detestable prosa rimada del *Poema de los Inventores de las cosas*, ó ciertos versos místicos que el P. Me-

rino, tan ayuno en sentido estético como él, quiso hacer pasar por de Fr. Luis de León. El estilo de Sedano es tan pobre como su crítica, y á veces se extrema por lo incorrecto, sin que ningún buen sabor se le pegara de los excelentes libros castellanos que de continuo manejaba.

No falta quien quiera dar á la empresa de Sedano el valor de una reacción nacional contra el clasicismo francés; pero bien examinado el *Parnaso*, nada hallamos en él que corrobore tales imaginaciones (las cuales tendrían más valor aplicadas á Nipho, por ejemplo); antes lo único que advertimos en Sedano es una preterición absoluta y desdeñosa de los poetas de la Edad Media, total olvido de los Cancioneros y Romanceros, y apego exclusivo á las canciones de factura toscana y á las odas, églogas y sátiras al modo greco-latino, si bien, dentro de estos géneros, su inclinación ó su gusto poco depurado no le llevaba hacia los poetas más severos, sino que daba, v. gr., la primacía entre todos los líricos españoles á D. Esteban Manuel de Villegas y á D. Francisco de Quevedo, antes que á Fr. Luis de León ó á Garci-Lasso. Pero en esto más bien hemos de ver una simple falta de gusto que una afirmación reflexiva y consciente. En otras singulares opiniones de Sedano, v. gr., en la preferencia que concede á la sátira sobre todos los géneros de poesía por razón de su utilidad, más bien que paradojas y caprichos individuales lo que se trasluce es la influencia del sentido doctrinal y prosaico que á toda prisa se iba enseñoreando del arte, desde el momento en que Luzán había admitido que podía ser legítima poesía a exposición en verso *de lo útil*, siquiera no produ-

jese ningún deleite estético. Por tal doctrina resultaban canonizados el antiguo poema de los *Inventores de las cosas*, y los infinitos que el siglo XVIII produjo sobre temas como la extracción del ácido carbónico ó la serie de los Concilios generales.

Todo conspiraba en favor del prosaísmo, pero en cierto modo le sirvió de antídoto la difusión de la antigua poesía castellana, no sólo en el *Parnaso* de Sedano, sino en las frecuentes aunque no siempre correctas ediciones de nuestros clásicos del siglo XVI, que con un lujo tipográfico y una limpieza desconocida hasta entonces, salían como en competencia de las prensas de Montfort y Orga en Valencia, de la Imprenta Real y de las de Ibarra, Sancha, Cano y otros en Madrid. Así volvieron á la luz las obras de Cervantes, Quevedo y Lope, y las de muchos poetas menores que habian llegado á hacerse rarísimas: así también los antiguos tratados de retórica y poética, debidos á nuestros humanistas del Renacimiento, Nebrija y Vives, Arias Montano y García Matamoros, Cascales y González de Salas. La renovación inteligente de tantos y tan preciosos restos de nuestra pasada cultura, que hasta en su aspecto exterior halagaban los ojos, por la nitidez de los caracteres con que se estampaban, logró dar carácter decididamente nacional, en todos los géneros menos en el teatro, al movimiento de los espíritus en la época de Carlos III. Fuera del teatro, repito, y fuera de los géneros de índole popular, respecto de los cuales, más bien que prevención, lo que había era desconocimiento; la literatura castellana del mejor tiempo, los líricos, los historiadores, los oradores sagrados y algunos novelistas, eran mucho

más conocidos y mucho más estudiados que ahora, aunque quizá se los citase menos. Es una vulgaridad fuera de sentido la que desdeña á los restauradores de nuestra lírica por haber abandonado el gusto nacional, lanzándose en brazos de la imitación francesa. ¿Quién percibirá el más remoto vestigio de ella en los versos de D. Nicolás Moratín, de Fr. Diego González, de Iglesias y aun en los de la primera época de Meléndez? Fr. Diego González é Iglesias ni siquiera sabían francés. El primero calca las formas de la poesía de Fr. Luis de León, y aunque le falta la grande alma de su modelo, en las traducciones, donde esta diferencia es menos sensible, llega á confundirse con él, y pudieron imprimirse sin gran desventaja en la *Exposición del libro de Job* los tercetos de Fr. Diego al lado de los de su maestro. Iglesias, no sólo es un eco de la inspiración festiva de Quevedo, sino que en los versos serios plagia sin misericordia al Bachiller La Torre y á Valbuena. Siquiera estos vates salmantinos se atenían á la pura manera del siglo XVI; pero ¿qué decir de otros, como Huerta y Vaca de Guzmán, que hacían verdadero alarde de seguir las corrientes más turbias del siglo XVII? Uno y otro cultivaban con singular predilección la híbrida forma del romance endecasílabo, y la forma conceptuosa de las endechas: uno y otro copiaban á Góngora en algo de lo bueno y en mucho de lo malo, siendo en ambos superior el instinto al discernimiento. Pero, á lo menos, en la robustez algo hueca de la versificación, en el lujo del estilo, y en cierta manera intrépida y extravagante de decir las cosas, no dejan duda de que por sus versos ha pasado un leve soplo

de la musa de Córdoba. Vaca de Guzmán, el poeta favorito de la Academia Española, padecía tan poco de escrúpulos académicos, que se atrevió, cual otro Cayrasco de Figueroa, á poner en verso castellano el *Flos Sanctorum*, si bien por fortuna no pasó de los tres primeros meses. Él mismo nos confiesa que cuando empezó á escribir no tenía más biblioteca que Gerardo Lobo (1).

En la poesía lírica no había verdadera lucha. El campo de batalla era el teatro, y aun allí los triunfos del gusto francés eran pocos y harto fugaces, y se disputaba palmo á palmo el terreno á las obras de la nueva escuela, negándolas hasta el derecho de aparecer en las tablas. La tragedia francesa no llegó á aclimatarse nunca: la comedia, sólo cuando Moratín la presentó muy españolizada. Es error muy grave confundir el verdadero teatro español del siglo pasado con los ensayos de gabinete, los cuales muchas veces se quedaban en el libro impreso, y otras descendían cuando más á las tablas de un teatro privado y aristocrático, donde eran recibidos con más cortesía que aplauso. Ni siquiera la protección oficial, tan poderosa en los gobiernos absolutos, bastaba á dar vida á esta literatura enteramente artificiosa. Fué menester todo el indomable tesón del Conde de Aranda para que el público soportase,

(1) *Obras de D. Joseph María Vaca de Guzmán..... Madrid, por Joseph Herrera*, 1792, tomo II, página 237. Este tomo contiene varias obras críticas de Vaca de Guzmán, de las cuales la más curiosa son sus *Advertencias* sobre el canto de las *Naves de Cortés*, de Moratín (D. Nicolás), respondiendo á las que puso en la primera edición Moratín, el hijo, dando justa preferencia al canto de su padre.

aunque de mala gana, la *Hormesinda* de D. Nicolás Moratín y el *Sancho García* de Cadalso. Las otras tres obras dramáticas de Moratín, padre, corrieron impresas, pero nunca representadas. Las traducciones de Iriarte, de Olavide (1), de Clavijo y Fajardo se hicieron, no para los teatros popnlares, sino para el de los Sitios Reales ó para domésticos saraos. Jove-Llanos nunca pudo ver representado su *Pelayo* ó *Munuza*, sino por los alumnos del Instituto Asturiano. De la *Jahel* de Sedano, ni aun los mismos críticos del tiempo hablaron sino para destrozarla (2). Las tragedias, mucho más estimables y poéticas, de los Jesuítas valencianos Colomés y Lassala, fueron, por la mayor parte, escritas en italiano y representadas en Italia, pero no en España. Del *Mardoqueo*, brillante imitación de la *Esther*, hecha por otro Jesuíta de los expulsos, D. Juan Clímaco Salazar, no consta que apareciese en ningún teatro. De las muchas tragedias francesas que se tradujeron, por lo general malditamente, sólo consta que

(1) Olavide, personaje más importante en otra historia que en la de las Letras, llevó á sus últimos límites el prosaísmo, así en la teoría como en la práctica. En el prólogo de sus *Poemas Christianos* (Madrid, 1799) alega como un mérito el haber prescindido de los *hermosos colores* y de las *imágenes atrevidas de la Poesía*, Y se le puede creer sin juramento.

(2) Sedano confiesa (pág. 44) que «en España no se escriben tales obras para representarse, ni son compatibles con las monstruosidades que tienen tomada la posesión de sus Theatros, en donde se abomina y del todo se ignora lo que es arte y regularidad». Por monstruosas que fuesen las obras que entonces ocupaban las tablas, no serían peores ni más insoportables que la *Jahel*.

Vid. *Jahel, Tragedia sacada de la Sagrada Escritura, por don Juan Joseph López de Sedano* (Madrid, en la oficina de Ibarra, 1763. Con un largo prólogo por el estilo de los de Montiano.

se aplaudiese la *Zaira* de Voltaire, cuando Huerta la españolizó á su manera. Sólo en años muy posteriores, y merced á la fortuna de haber tropezado con intérpretes como Saviñón, D. Dionisio Solís y D. Juan Nicasio, algunas tragedias de poetas de segundo orden, como Ducis y Legouvé, sostenidas por la poderosa declamación de Isidoro Máiquez, lograron un éxito transitorio, es verdad, pero muy superior al que habían obtenido nunca Corneille ni Racine, en las rarísimas veces que habían puesto el pie sobre las tablas españolas. Molière, entregado á intérpretes como D. Manuel de Iparraguirre y don Cándido M. Trigueros, debía de tener una suerte todavía más desastrosa, siendo cosa sabida cuánta mayor dificultad envuelve el trasplantar una obra del género cómico, y qué prodigios de arte es preciso realizar para que parezca indígena. Moratín dió la norma en sus dos admirables arreglos, uno de ellos casi popular en España. Pero *La Escuela de los Maridos* no apareció hasta 1812, y *El Médico á palos* hasta 1814, coincidiendo una y otra con las traducciones secas y desabridas, pero muy literarias, del abate Marchena, que no tuvieron en la escena efecto alguno.

¿Y qué decir de las tentativas de comedia clásica anteriores á las de Moratín? ¿Cómo habia de recibir el público, sino con fastidio y desvío, aunque un jurado se las impusiese como obras maestras, haciéndolas representar con inusitado aparato, aquella pastoral lánguida é interminable de las *Bodas de Camacho* de Meléndez, bien versificada, eso sí, pero en la cual demostró su autor que Dios no le había dado una sola condición de poeta dramático, ni mucho

menos aquellos *Menestrales* de Trigueros, pieza insulsa y bárbara, únicamente curiosa por sus pretensiones de drama social y un tanto democrático?

En tal penuria de dramas originales, diéronse algunos á refundir aquellas obras de nuestro antiguo teatro que más fácilmente y con menos alteraciones podían encajar dentro del molde clásico y pasar sin ceño de los humanistas. El autor de esta especie de transacción entre las dos escuelas y verdadero inventor del sistema de las refundiciones, fué D. Tomás de Sebastián y Latre, que, con el título de *Ensayo sobre el teatro español*, publicó en 1773 (1), el *Parecido en la Corte* de Moreto, y *Progne y Filomena* de Rojas, refundidas con bien torpe mano y con grandes pretensiones de moralizar las antiguas fábulas, para lo cual tuvo que ingerir muchos versos de su cosecha, que por lo triviales y rastreros contrastan de una manera singular con los de ambos poetas antiguos. Á nadie satisfizo la intentona de Sebastián y Latre. El público, que todavía comprendía á Moreto y á Rojas, quería las comedias viejas y no las refundidas, que graduaba de sacrilegios; y los fanáticos del gusto francés clamaban que era proyecto absurdo el de corregir *nuestras malísimas comedias* (2). Mejor le avino á D. Cándido María

---

(1) El libro de Sebastián y Latre se imprimió con cierto lujo, bajo los auspicios del Conde de Floridablanca. *Ensayo sobre el teatro español. En Zaragoza: en la Imprenta del Rey N. S., año de* 1772. 4.°

(2) Frase de Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, *tomo* v, pág. 126.

Trigueros, el cual, harto de escribir malos dramas y de verse silbado, determinó arrimarse á buen árbol, y entró á saco por el inmenso repertorio de Lope, enteramente olvidado en su tiempo, y tuvo la buena suerte de tropezar con la *Estrella de Sevilla*, de la cual hizo, con habilidad que es justo reconocer (y en algún caso con notable ventaja), una especie de tragedia clásica que tituló *Sancho Ortiz de las Roelas*, la cual fué uno de los grandes acontecimientos teatrales de aquella época (1). Alentado Trigueros con el rumor de los aplausos que hasta entonces no había conocido, prosiguió explotando á Lope, y refundió *El anzuelo de Fenisa, La moza de cántaro, Los melindres de Belisa* y alguna otra comedia. Encontrada la mina, se dieron otros á beneficiarla, y el primero de todos D. Vicente Rodríguez de Arellano, que se atrevió á añadir versos propios y no malos á la comedia de *Lo cierto por lo dudoso.* Al descubrimiento (que bien puede decirse así) del teatro de Lope, sucedió el descubrimiento del teatro de Tirso, debido en gran parte á la iniciativa del ilustre apuntador de Máiquez, D. Dionisio Solís, merced al cual volvieron á ocupar en triunfo las tablas *Marta la Piadosa*, *La Villana de Vallecas* y otras creaciones del insigne Mercenario, casi la tercera parte de su repertorio, mucho antes de que la crítica hubiera parado mientes en ellas. En cuanto á Calderón, á Moreto y á Rojas, no hubo necesidad

(1) En el *Mercurio de España* de Junio de 1800 se insertó un curioso *Examen de la tragedia Sancho Ortiz de las Roelas*, escrito, según creo, por D. Nicasio Alvarez de Cienfuegos. La crítica es apocada, pero ingeniosa.

de resucitarlos, porque ni un solo día habían dejado de ser representados é impresos, en forma, es verdad, plebeya y abatida, en la forma de *comedias sueltas*, que, pendientes de un cordel, se vendían en plazas y mercados. Los literatos podían haber levantado otros altares y otros dioses, pero el pueblo español permaneció fiel á los antiguos.

Por eso aplaudía de todo corazón al único dramaturgo original de aquel siglo, al único que se atrevió á dar en cuadros breves, pero de singular poder y eficacia realista, un trasunto fiel y poético de los únicos elementos nacionales que quedaban en aquella sociedad confusa y abigarrada. Don Ramón de la Cruz no era infractor de las leyes clásicas, ni mucho menos enemigo de ellas, pero procedía como si no existiesen. La índole misma de sus cuadros, la sencillez de su trama, el tener que reducirse forzosamente á pocos minutos de representación y á cuatro palmos de tierra, le llevaban naturalmente y sin esfuerzo á la mayor rigidez en las unidades de lugar y de tiempo. Era poeta esencialmente popular por los asuntos y por la entonación, pero esto no le quitaba de ser fervoroso creyente en las reglas de los preceptistas, y de empeñarse con indudable buena fe en la composición de tragedias, comedias y óperas, de las cuales quizá esperaba la inmortalidad más bien que de sus sainetes. El prólogo de la colección muy incompleta de su teatro, que publicó desde 1786 á 1791 en diez volúmenes, es, bajo este aspecto, un documento crítico de gran precio. Don Ramón de la Cruz se presenta allí, no como un ingenio lego, sino como quien ha *escudriñado los rincones* de Aristóteles, Horacio, Boileau,

el Pinciano, Cascales, Mayans, Pellicer, Luzán, Montiano, Diderot y no sé cuántos preceptistas más; y emprende, en forma de disertación, atiborrada de notas y testimonios, la defensa de su propio teatro contra los reparos del italiano Signorelli. Si los sainetes son *pintura exacta de la vida civil y de las costumbres de los españoles*, «¿hicieron más Menandro, Apolodoro, Plauto, Terencio y los demás dramáticos antiguos y modernos?.....» «No hay ni hubo más invención en la dramática que *copiar lo que se ve*, esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres..... Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y San Pedro....., en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación....., digan si son copias ó no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo..... *Yo escribo, y la verdad me dicta.*»

Sin jactancia podía decir esto D. Ramón de la Cruz: sus obras tienen el hechizo imperecedero de la verdad perseguida infatigablemente con ojos de amor, y quien busque la España del siglo XVIII, en sus sainetes ha de encontrarla, y sólo en sus sainetes. Podía con desacierto, no infrecuente en los poetas, preferir de sus obras lo que menos vale; pero nadie puede negar, en vista de las palabras transcritas, que tuvo la conciencia de su fuerza y el

presentimiento de su gloria (1). Pudo incurrir en la debilidad de hacer óperas serias como la *Briseida*, víctima de lastimoso naufragio, ó tragedias clásicas como *Sesostris*, *Aecio*, *Talestris* y *Cayo Fabricio*, ó imitar alternativamente á Molière, á Voltaire, á Metastasio, á Beaumarchais, á Ducis; pero un secreto instinto le movía á parodiarse á sí mismo y á todos los cultivadores de aquellos géneros exóticos,

---

(1) Contra D. Ramón de la Cruz se escribió, entre otros, el siguiente folleto, que no deja de ser curioso:

«*Examen imparcial de la zarzuela intitulada «Las Labradoras de Murcia», é incidentemente de todas las obras del mismo Autor: con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del Theatro, por D. Joseph Sánchez, Natural de Filipinas. Con licencia En Madrid, en la imprenta de Pantaleón Aznar*, 1769. 4.°

El encubierto censor cita á Longino en griego, y se las echa de muy clásico, indignándose de las parodias trágicas de D. Ramón de la Cruz, y sosteniendo que «las reglas del Arte Dramática no forman ningún código de leyes severas y arbitrarias, sino que son unas observaciones fundadas en el conocimiento del corazón humano y de la impresión que hacen en él los objetos externos, inspiradas por la misma Naturaleza..... constantes, invariables, etc., etc.» Con citas de Eurípides y de Terencio quiere anonadar á D. Ramón de la Cruz. Es una crítica digna de D. Hermógenes, con *prótasis*, *epítasis* y todo. Interés histórico tiene mucho. por las noticias que da de la persona de D. Ramón de la Cruz, de quien sabemos tan poco. Le llama «tirano del teatro», y supone que ejercía en él una autoridad censoria, admitiendo ó rechazando las piezas que se presentaban. Por cada zarzuela ó sainete que escribía le pagaban los cómicos 25 doblones. El autor del folleto, para acabar con este monopolio, propone mil arbitrios, á cual más absurdos, v. gr., hacer á la Academia Española tribunal inapelable en materia de teatros, ó bien fundar una *Academia Real de Poesía*, que forzosamente ha de ser «un plantel de grandes poetas», etc., etc.

Fué autor de este folleto el botánico D. Casimiro Gomez Ortega, según consta por una nota manuscrita, que el canónigo D. Juan Antonio Mayans puso al margen de su ejemplar.

en las arrogantes y magníficas caricaturas del *Manolo* y de *El Muñuelo*, que fueron el desquite del ingenio español contra los Luzanes, Nasarres y Montianos, y contra todos los que habían intentado ponerle en un cepo (1). Don Ramón de la Cruz se burlaba de ellos escribiendo *tragedias para reir* ó *sainetes para llorar*, *no con tres*, *sino con «tres mil» unidades*. Él sólo tuvo el privilegio de lanzar figuras vivas á aquel teatro cada vez más poblado de sombras.

Mientras D. Ramón de la Cruz defendía el teatro popular con el mejor argumento, con el de las obras, y echaba á su manera los cimientos de una nueva escena española, tan distante de la antigua como del clasicismo importado de ultrapuertos, otro ingenio, muy español también y muy indisciplinado, D. Vicente García de la Huerta, en quien hervía alguna parte del estro de Calderón y de Góngora, convocaba á la muchedumbre en el teatro para escuchar los trágicos acentos de la Melpómene española,

(1) El prólogo de D. Ramón de la Cruz se encuentra reproducido, al frente de la *Colección* de sus sainetes, publicada en 1843 por don Agustín Durán (Madrid, Imp. de Yenes), la cual comprende unos ciento. Al mismo género de parodias que *Manolo*, *El Muñuelo*, *El Marido Sofocado*, etc., pertenece *Pancho y Mendrugo* de D. José Vicente Alonso, relator de la Audiencia de Granada. Estas parodias repetidas (que son más en número que las tragedias representadas), prueban hasta qué punto era impopular la tragedia francesa entre nosotros.

El estudio biográfico y bibliográfico del gran sainetero madrileño ha sido renovado por D. Emilio Cotarelo en su libro *D. Ramón de la Cruz y sus obras*. (Madrid, 1899). una de las mejores contribuciones de la erudición moderna, á nuertra historia literaria. (Nota de esta edición.)

«No disfrazada en peregrinos modos,
Pues desdeña extranjeros atavíos;
Vestida, sí, ropajes castellanos,
Severa sencillez, austero estilo,
Altas ideas, nobles pensamientos,
Que inspira el clima donde habéis nacido.»

La representación de la *Raquel* de Huerta, en 1778, fué el grande acontecimiento teatral del reinado de Carlos III. Por primera vez se daba el fenómeno de aparecer una tragedia de formas clásicas, que, no sólo agradaba, sino que excitaba el entusiasmo del público hasta el delirio. En los pocos días que corrieron desde la representación de la tragedia hasta su impresión, se sacaron dos mil copias manuscritas: todo el mundo la sabía de memoria, y la repetía en teatros caseros. La *Raquel* se hizo popular en el más noble sentido de la palabra. Y consistió en que la *Raquel* sólo en la apariencia era tragedia clásica, en cuanto su autor se había sometido al dogma de las unidades, á la majestad uniforme del estilo y á emplear una sola clase de versificación; pero en el fondo era una *comedia heroica*, ni más ni menos que las de Calderón, Diamante ó Candamo, con el mismo espíritu de honor y de galantería, con los mismos requiebros y bravezas expresados en versos ampulosos, floridos y bien sonantes, de aquellos que casi nadie sabía hacer entonces sino Huerta, y que por la pompa, la lozanía y el número tan brillantemente constrastaban con las insulsas prosas rimadas de los Montianos y Cadalsos. La *Raquel* tenía que triunfar, porque era poesía genuínamente *poètica* y genuínamente española. Es la única tragedia del siglo pasado que tiene

vida, nervio y noble inspiración. Hasta el romance endecasílabo adoptado por Huerta (y que luego trasladó con profusión y poco gusto á sus versos líricos á los cuales da carácter híbrido y desaliñado), contribuyó á poner el sello nacional á la pieza, siendo, por decirlo así, una ampliaeión clásica del metro popular favorito de nuestro teatro, dilatado en cuanto al número de sílabas, pero conservando el halago de la asonancia, tan favorable á la recitación dramática.

El éxito ruidoso de la *Raquel* y el de los primeros romances de Huerta, donde hay valientes imitaciones del estilo de Góngora, colocaron desde luego á su autor en primera línea entre los adversarios de la imitación francesa y sostenedores del gusto del siglo anterior, más ó menos modificado. Huerta aceptó este papel, al cual su propia índole le llevaba, y le sostuvo con arrogancia y braveza indómita hasta el fin de su vida, luchando casi solo contra todas las corrientes de la literatura de su tiempo; vencido nunca, vencedor tampoco, acosado por todas partes, pero sin desfallecer ni transigir un momento, sostenido, no por su ciencia, que era ninguna, sino por su poderoso instinto. Desgraciadamente Huerta no tenía más que instinto; era poeta y no crítico; tenía el sentido de la belleza, pero no llegaba á razonarla nunca. Lo admirable en él es la actitud que tomó; es aquel reto lanzado á toda la literatura de su siglo; aquel arrostrar las iras de los doctos y de los discretos, sin más apoyo que su convicción patriótica firmísima. La posteridad debe contemplarle sólo en este ademán batallador, y apreciar únicamente el impulso genial que

le guiaba, y la bondad de la causa que sostenía, idéntica en el fondo á la que luego triunfó con el romanticismo. Pero esta admiración se disminuye mucho cuando examinamos los incidentes de la batalla, en la cual, si es verdad que los adversarios de Huerta no mostraron casi nunca más que sinrazón é ignorancia, también lo es que el iracundo vate extremeño hizo cuanto en su mano estuvo para desacreditar y echar á perder su causa, por falta de tino, de gusto, de cultura filosófica, y aun de conocimiento del mismo teatro, cuya defensa había tomado con tanto calor y tanto arrojo. Huerta imprimió en 1785 un *Theatro Hespañol* en diez y siete volúmenes (1), para los cuales aprontó los fondos un bizarro caballero, D. Joseph Arizcun, cuyo nombre no debe quedar olvidado en la historia de nuestras letras. Era la primera vez que se intentaba formar una colección metódica y selecta de nuestras comedias. Las voluminosas series del siglo XVIII, de las cuales la última llegóc á ontar cuarenta y ocho volúmenes, eran meras compilaciones de librería, sin propósito alguno literario. Durante el siglo XVII, á los antiguos tomos de á doce comedias, sucedieron las ediciones *sueltas* de Madrid, Sevilla, Barce-

(1) *Theatro Hespañol.* Madrid, Imprenta Real, 1785 á 1786: 17 tomos. La obra puede considerarse dividida en seis partes. Los cuatro primeros volúmenes abarcan las comedias *de figurón;* del V al XII están las *de capa y espada;* el XIII y XIV son de *comedias heroycas*; el XV de entremeses; el XVI es un *Catálogo alphabético de las comedias, tragedias,* {*autos*, *entremeses*, etc., del *Theatro Hespañol;* el XVII, que sirve de suplemento, comprende las tragedias del mismo Huerta (*Raquel* y *Agamenón Vengado*), que él, con poca modestia, pone en la colección.

lona y Valencia, de miserable y ruin aspecto todas ellas, y de texto mutilado é incorrectísimo. Un don Juan Fernández de Apontes había reimpreso en once volúmenes, desde 1760 á 1763, todo el teatro de D. Pedro Calderón de la Barca, con harto desaliño, pero menor que el de las impresiones sueltas.

La colección de Huerta queda juzgada con decir que no se inserta en ella *una sola comedia* de Lope de Vega, ni de Tirso de Molina, ni de Alarcón, ni de Guillén de Castro, ni de Mira de Mescua, ni de Vélez de Guevara, ni de Montalbán, ni de ningún otro poeta de la época más rica, más original y más brillante de nuestro teatro. Huerta ignoraba todo esto. Su colección se redujo á unas cuantas comedias de figurón de Roxas, D. Juan de la Hoz, Moreto, Zamora, Cañizares y Melchor Fernández de León, á algunas comedias de capa y espada de Calderón, con otras de Moreto, Roxas y Solís, á cuatro ó cinco *tragicomedias* ó *comedias heroicas* de estos mismos autores y de Candamo. ¡Esto y una menguada colección de entremeses fué todo lo que Huerta encontró en el teatro más rico del mundo! El que no quiera conocer el teatro español, guíese por la colección de Huerta.

Todo es extravagante en ella: la elección de las obras, el estilo de los preámbulos (los cuales arguyen en Huerta una fanfarria y satisfacción de sí mismo que casi tocan con los límites de la insensatez) y, finalmente, hasta la ortografía, donde hay rarezas como la de escribir *España* constantemente con *h*, y *Sevilla* con *b*. No esperemos jamás de Huerta la solidez de doctrina estética que mostraron D. Juan de Iriarte contra Luzán, Erauso y Zavaleta contra

Nasarre, Romea y Tapia contra Clavijo y Moratín el padre: no esperemos tampoco las osadas proposiciones que había estampado el P. Feijóo en el *No sé qué* y en *La Razón del gusto*. Huerta *siente* como ellos, pero no piensa, no raciocina de una manera original y libre, no justifica nunca sus aficiones por un principio general de crítica. Tan pronto concede á sus adversarios lo que no podía ni debía concederles, como se lo niega todo en redondo. Al impugnar á Signorelli, á Voltaire, á Linguet, en lo que escribieron de nuestro teatro; al escarnecer las pretensas imitaciones que de él hizo Beaumarchais; al notar en las tragedias de Corneille no menores anacronismos históricos que en las nuestras (v. gr.: en *El Cid* poner la escena en Sevilla); al burlarse de la supina ignorancia del patriarca de Ferney, que suponía *comediante* á Lope de Vega, Huerta suele tener razón en medio de su intemperancia excesiva (1); pero ¿quién se la ha de dar cuando maltrata á Cervantes en són de defender al *Fénix de los ingenios* (cuyas obras empezaba él mismo por desconoccr de la manera que hemos visto), llamando al manco sano nada menos que «inicuo satírico, denigrador, envidioso y enemigo del mérito ajeno..... que escribió *El Quijote* sólo para satisfacer despiques personales», ó cuando dice de la *Atalía* de Racine que bien manifiesta ser escrita para un colegio de niñas, y que es ella la mejor prueba de la *imbecilidad* (*de-*

(1) Dice, por ejemplo: «Calderón no perdía gran cosa con no saber el francés.....» Llama á Voltaire «*el más superficial é inconsecuente de los hombres*», como en desquite de la calificación de *demencia bárbara* que el otro aplicó á nuestro teatro.

bilidad quería decir Huerta, sino que lo dijo en latín) del ingenio de su autor?»« ¿Y cómo es fácil (añade, y esto bastará para muestra del estilo estrambótico del prólogo) que el divino fuego de la poesía acompañe los espíritus de unas gentes criadas en tierras flojas, pantanosas, faltas de azufres, sales y substancias, y tan poco favorecidas del calor de Phebo..... que en no pocas de las provincias de Francia, si acaso se descubren tal cual vez, no tienen bastante fuerza para fomentar ni dar sazón á la mayor parte de las plantas? De este principio y causa natural procede aquella mediocridad que se observa en las más de las obras de ingenio de los franceses, quienes seguramente jamás alcanzarán en la poesía y elocuencia más que aquella medianía correcta, propia de ingenios débiles y poco vigorosos, y de aquí nace igualmente el asombro que causa á éstos la generosa sublimidad de las composiciones españolas, en las cuales, si hay defectos, son ciertamente muy fáciles de corregir con las reglas del arte, sabidas por cualquiera que quisiere dar algunos breves momentos á su estudio. ¡Tan arduas, tan abstrusas son las arcanidades de la Poética!» Muchas sandeces han escrito y siguen escribiendo de nosotros los franceses; pero la verdad es que con este discurso de Huerta quedamos vengados para largo rato.

Grande fué el asombro y el escándalo que produjo entre los galo-clásicos la ciega y desatinada arremetida de Huerta, y apenas había salido á la calle el primer volumen del *Theatro Hespañol*, comenzaron á inundarse las librerías de la villa y corte de folletos y hojas volantes contra la persona y los

escritos del colector (1). Sólo dos ó tres de estos folletos merecen hoy algún recuerdo, más por el valor que les presta el nombre de sus autores, que no por el que ellos tengan intrínseco. Rompió el fuego el ilustre fabulista vascongado D. Félix María Samaniego, hombre de cultura enteramente francesa, y admirador de Voltaire, hasta en aquellas cosas en que no era muy prudente en España seguirle ni admirarle. El papel de Samaniego contra Huerta se titula *Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián*, y lleva por epígrafe aquel célebre pasaje de Cervantes: «porque los extranjeros, que con mucha

---

(1) Es difícil reunir todos los opúsculos á que dió margen esta ruidosa polémica. Recordamos los siguientes:

Continuacion de las Memorias criticas, por Cosme Damian. (Núm. 402.) (Es de D. Félix María de Samaniego, y salió como si fuera un número de algún periódico.) Está reimpreso en las *Obras Inéditas ó poco conocidas* de Samaniego..... publicadas por Navarrete. (Vitoria, 1866.)

—*Leccion crítica á los lectores del papel intitulado Continuacion de las Memorias críticas de Cosme Damian, por D. Vicente García de la Huerta. Con licencia, en Madrid, en la Imprenta Real,* 1785. Segunda edición, por Pantaleón Aznar. 1786, ambas en 8.°

—*Impugnacion de las Memorias críticas de Cosme Damian,* sin l. ni a. (Anónimo, puede ser del mismo Hnerta.)

—*Tentativa de aprovechamiento crítico en la Leccion Crítica de D. Vicente García de la Huerta..... Dala á luz, en defensa del inimitable Miguel de Cervantes Saavedra, D. Plácido Guerrero.* Madrid, 1785. (Su verdadero autor, D. Joaquín Ezquerra, que por entonces dirigía el *Memorial Literario*). 8.°

—*Reflexiones sobre la Leccion Crítica que ha publicado D. Vicente García de la Huerta. Las escribia, en vindicacion de la buena Memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, Tomé Cecial, escudero del bachiller Sanson Carrasco. Las publica D. Juan Pablo Forner, Madrid,* 1786, 8.°

—*Diálogo céltico transpirenaico é hiperbóreo, entre el Corres-*

puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros é ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos». Esta cita condensa todo el espíritu del folleto, en el cual, para no dejar duda alguna sobre la procedencia de la doctrina, copia Samaniego, y glosa á su manera, la crítica de Voltaire contra el *Hamlet*. Aplicando al teatro español el mismo criterio que su maestro al inglés, cita y emplaza á los Lopes, Calderones y Moretos «ante el tribunal de la razón, para responder del cargo de haber adoptado, promovido, acreditado y hecho casi invencible la *forma viciosa* de

---

ponsal del Censor y su maestro de Latinidad..... en defensa de la escena española, con apostillas, de D. Vicente García de la Huerta, 8.º (Ignoro el nombre del autor de este diálogo burlesco contra Huerta.)

—*La escena hespañola defendida en el Prólogo del Theatro hespañol, y en su Leccion Crítica. Segunda impresion con apostillas relativas á varios folletos posteriores. Madrid*, 1786, *H. Santos*. 8.º (El autor es Huerta.)

—*Carta á D. Vicente García de la Huerta, en la que se responde á varias inepcias de sus impugnadores; y se proponen dos dudas al señor colector. P. D. I. D. L. C.* (Madrid, 1787.) No he visto este folleto, sino citado por Tícknor, é ignoro á quién correspondan las iniciales.

—*Carta dirigida al Sr. Apologista Universal por uno de sus clientes natos con un soneto á la muerte del Sr. Huerta, para que le publique con las obras de algunos que esperan su proteccion, haciendo la correspondiente apología. Madrid, imp. de Joseph Herrera*, 1787. 8.º (Este opúsculo, que demuestra en su autor entrañas de bárbaro, se atribuye por algunos á Iriarte. Vid. Barrantes, *Aparato bibliográfico á Extremadura*, tomo III, pág. 193.)

A todo esto hay que agregar las muchas sátiras que quedaron inéditas (los romances de Iove-Llanos, la *Fe de erratas* de Forner, etc.), y una multitud de artículos impresos en casi todos los periódicos literarios de entonces.

nuestro teatro». Enseña Samaniego «que el *orden* es la ley primera y primer principio de todas las cosas: que sin él no puede haber belleza ni perfección: que el que se ha querido dar á cada clase de composición dramática está fundado en la continuada y profunda observación de la naturaleza y del verdadero origen de los sentimientos ó afectos humanos.....: que estas leyes son eternas, universales, propias de todos los tiempos y países, de las cuales ninguno tiene, á lo menos hasta ahora, privilegio de dispensarse», y con singular perspicacia y tino crítico muestra el verdadero flaco de la argumentación de Huerta, que consistía en no haber levantado francamente la bandera de la libertad artística, en no haber sostenido, sino de soslayo y por rodeos, «que el genio es superior á las reglas; que éstas son obra de los hombres; que los pretendidos legisladores del teatro no tuvieron privilegio alguno sobre el resto de los humanos para imponerles un yugo contrario á la natural libertad, y que, en fin, los poetas no son miserables vasallos de la triste y severa razón, sino los más brillantes cortesanos de la noble y generosa imaginación, su reina y señora natural». Si Huerta hubiera seguido el camino que en nombre de la lógica y como adversario leal le mostraba Samaniego, y que era en realidad el mismo camino que habían hollado los antiguos apologistas de nuestra escena, se hubieran encontrado frente á frente dos sistemas estéticos, dignos el uno del otro, porque cada uno de ellos contenía un principio igualmente verdadero, un elemento igualmente necesario, el principio de la libertad y el del orden. De este modo, generalizándose y levantándose la cuestión,

no habría sido imposible llegar á un acuerdo, puesto que de la justa ponderación de ambos elementos, que se llaman y apoyan mutuamente, nace la verdad estética completa. Samaniego no se hubiera resistido mucho tiempo á aceptarla, puesto que reconoce las bellezas y sublimidades de nuestro teatro, y encuentra en él más viveza de fantasía y expresión de verdad humana que en el teatro francés y aun en el griego.

Pero Huerta, ciego de soberbia y de ignorancia, y exasperado además por la contradicción, aunque fuera tan culta y mesurada como la de Samaniego, se desató contra él y contra todos sus émulos en dicterios, injurias y amenazas, apodándolos *insipidos ultramontanos*, *insulsos transpirenaicos*, *hispanoceltas*, *luciérnagas rateras*, *escarabajos*, y otra multitud de groserías y necedades; y en vez de aceptar la elevada polémica con que Samaniego le brindaba, dió con la mayor torpeza la razón á los enemigos de nuestra escena, declarando que él también reprobaba las comedias desarregladas (es decir, los dramas románticos y abiertamente contrarios á la Poética francesa), y que no daría entrada en su Theatro á *semejantes absurdos*, sino á verdaderas comedias como las de figurón y las de capa y espada, que retratan personajes y escenas de la vida común. Esta es una de las principales razones que explican la pobreza del *Theatro Hespañol*. Su autor procedía con tanta timidez como hubiera procedido el mismo Nasarre, que también tuvo en mientes una colección análoga.

Y aun no pararon aquí los tropiezos y desbarros de Huerta, como si algún maligno espíritu se hu-

biese empeñado en hacer estériles su instinto poético y su brío generoso. Sus adversarios habían sacado á plaza el nombre de Cervantes, y Huerta, defensor profeso y jurado del arte nacional, no encuentra cosa mejor que desprestigiar el mayor nombre de ese arte, con la tacha de envidioso, mordaz y malévolo. Semejante profanación é insolencia atizó contra Huerta las iras de una porción de cervantistas, los cuales, sin rastro de misericordia, molieron á palos (metafóricamente, se entiende) al iracundo vate de Zafra. Entre estos impugnadores se distinguió más que ninguno D. Juan Pablo Forner, el polemista más incansable del siglo pasado, y uno de los escritores de más varia erudición é inmensa doctrina, de más originalidad de pensamientos y de más franqueza y brío de estilo que en aquel siglo florecieron. Siempre me ha admirado que Forner, tan español en todo, no estuviese en la cuestión del teatro al lado de Huerta. Pero la verdad es que no lo estaba, y que la preocupación de escuela podía en su ánimo tanto ó más que en cualquier otro. Años antes, en 1782, cuando aún cursaba las aulas salmantinas, le había premiado la Academia Española una *sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*. En esta sátira (harto dura y tenebrosa), Forner se encara nada menos que con el autor de *La Vida es sueño*, y le ensarta la siguiente reprimenda:

«¡Oh vos, gran Calderón!; si mis cansados
Discursos no tomáis acaso á enojo,
Pues son tanto los vuestros venerados,
Responded: si en el arte el grande arrojo
De escribir sin concierto se mantiene,

Ese arte ¿en qué se funda? *En el antojo.*
  Lacónica respuesta, y que conviene
Bien con la autoridad de la persona
Que asegurada ya su opinión tiene.
  Mas la naturaleza que pregona
Sus leyes invariables, quejaráse
Si á su verdad la ejecución no abona.

....

  El vulgo ha de tener divertimiento:
Es necio, y neciamente se divierte.
Diviértase en buen hora: es justo intento;
  Pero no ayude yo, cuando pervierte
La opinión de mi patria, á pervertilla,
Si excede un tanto á la vulgar mi suerte.
  Fuera de que, si es necia la cuadrilla
De la plebe infeliz, del sabio el cargo
Es afear el error que la mancilla.

....

  ¿Por qué, ¡oh gran Calderón!, á la robusta
Locución y al primor del artificio
No unió sus leyes la prudencia justa?
  La diestra plebe, como en propio oficio,
A entender lo excelente acostumbrada,
Notara luego y repugnara el vicio.
  De este modo fué Grecia amaestrada,
Y fuéralo mi España también de éste,
Si pluguiera á una Musa venerada.
  Si á la tuya indiscreta, aunque celeste,
Pluguiera, ¡oh Lope!, que corrió sin freno,
Puesto que un grado á tu opinión le cueste.

....

  Tales, tales perjuicios padeciendo
Está, ¡oh buen Calderón!, por vuestro antojo
La nación que burlasteis escribiendo.

.... »

En estos versos, tan ásperos y difíciles, tan faltos de todo color, se ve patente el empeño de responder al *Arte Nuevo de hacer comedias*, aunque directamente sea Calderón el atacado. Y responde

Calderón, ó Forner en su nombre, para extremar la diatriba con el ridículo lanzado sobre uno de los peores trozos del intemperante y barroco lirismo calderoniano:

«Cuando yo, ardiente, en mi hipogrifo monto,
Y le hago ir en parejas con el viento
Aunque pez sin escama, vivo y pronto,
¿Privaré al auditorio del contento
De ver cuál se despeña una doncella,
Por dar á toda la arte cumplimiento?
¿Y en dónde hay arte como ver aquella
Belleza ir de peñascos en peñascos
Rodando, sin que el golpe le haga mella?
¿Vestir las lagartijas de damascos
Y que ocupen el monstruo cristalino
De ochenta naves los pintados cascos?
....
Desengáñese, y crea que el camino
De acertar á agradar, es el que enseña
Enredo no creíble y peregrino.
....
¿No hará Moreto que la tropa pía
De los siete, en un punto, pase y duerma
Doscientos años en la gruta fría?» (1)

En 1784, Forner compuso una comedia *La Cautiva española.* Don Ignacio López de Ayala, que era entonces censor de teatros, la desaprobó, y Forner se alzó contra su censura en una larga carta, llena (según su costumbre) de violentísimos ataques personales al censor y á su *Numancia.* La doctrina de esta carta es idéntica á la de los tercetos: «Nuestros poetas dramáticos fueron en su mayor parte genios agudísimos y extraordinarios: no hay duda; pero

(1) Impresa el mismo año en Madrid por F. Villalpando.

¿qué culpa tenemos los que hoy vivimos de que estos genios extraordinarios escribiesen delirios, ó por culpa del siglo, ó por falta de estudio?..... Triunfe, pues, la *asquerosa* costumbre de repetir en la escena nuestras antiguas impropiedades. ¿Cuáles son las reglas fundamentales? Las *unidades*, la verosimilitud, el decoro, los caracteres, las costumbres, la dicción..... Yo no tengo interés en que se represente mi *Cautiva*. Al contrario, me avergonzaría de que saliese como mía á una escena donde salen santos bufones, lacayos políticos, caballeros duelistas, reyes bestiales, princesas enamoradas de jardineros, y otras sandeces de igual calibre.»

De este modo pensaba Forner sobre el teatro en 1784: de este modo cuando escribió contra Huerta las *Reflexiones de Tomé Cecial;* poco más ó menos lo mismo cuando compuso en 1796 su fría comedia de *La Escuela de la amistad ó el filósofo enamorado*, precedida de una burlesca *apología del vulgo con relación á la poesía dramática* (1). Pero cuando puso término á la más excelente y madura de sus obras, las *Exequias de la lengua castellana*, había aflojado mucho de su rigidez censoria, y miraba con no disimulada simpatía los arrojos de la antigua musa. «No parece sino que la Naturaleza, cansada de desperdiciar ingenio en los poetas del siglo de Lope y Calderón, ha retirado la mano, negándole del todo á los del presente. ¿Dónde está aquella fecundidad de imaginación tan pródiga..... á modo de río que sale de madre por abundancia de caudal? ¿Dónde está aque-

(1) Alusión á la comedia de Moreto *Los Siete Durmientes* ó *Los Más Dichosos Hermanos*.

lla locución enérgica, que en los versos sonaba divinamente, y era intolerable cuando se quería desatar en prosa, no de otro modo que acaece en todo idioma que posee lenguaje poético?..... Os digo de verdad que, conociendo yo muy bien cuánto se extraviaron del buen gusto muchos poetas de los tiempos de Felipe IV y Carlos II, prefiero sus sofismas, metáforas insolentes y vuelos inconsiderados, á la sequedad helada y semibárbara del mayor número de los que poetizan hoy en España, porque, al fin, en los desaciertos de aquéllos veo y admiro la riqueza y fecundidad de la lengua que pudo servir de instrumento á frases é imágenes tan extraordinarias, pero en éstos no veo más que penuria, hambre de ingenio y lenguaje bajo y balbuciente (1).»

Cierto que en lo esencial de la cuestión, Forner no transige nunca, y aun concediendo á nuestros poetas dramáticos fecunda y maravillosa invención, los anatematiza en nombre de los mandatos imperatorios de la moral absoluta, como quien creía de buena fe (y así lo dice) que *el fin de la representación teatral es corregir y enseñar* (2), enmendando *los vicios del pueblo con el ri-*

(1) *Exequias de la lengua castellana.* (*Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo II, pág. 404).

(2) Recojamos otra preciosa confesión de Forner en favor de nuestro teatro: «Ingenios muy grandes, cuales lo fueron casi todos los dramáticos de los dos siglos anteriores, descargándose de todas las rigideces del arte y extraviándose del camino recto de la imitación, alma de la poesía, escribieron dramas que, en medio de su desarreglo, contenían escenas, situaciones y lances excelentes. Su estilo, cuando no querían remontarse, era elegante, puro, halagüeño, suave,

diculo, y los de las personas altas con la atrocidad de los escarmientos ó con la fatalidad inconstante de esto que se llama fortuna. Á este rigorismo de carácter ético se juntaba en él, como en casi todos los preceptistas, otra intolerancia que pudiéramos llamar, en sentido estrecho, *realista*, viniendo á resultar de la mezcla de una y otra el más absurdo concepto del drama, que, según el dictamen de Forner, debía ser «una *parábola en acción*, un ejemplo natural de la vida humana, *un desengaño vivo que mejore la sociedad*, pintando con verosimilitud lo que pasa en ella realmente», y de ningún modo «una región imaginaria, donde, sin más objeto que *embelesar y hacer reir*, se presenten indistintamente personas de todas clases y especies». Sin duda Forner estimaba por cosa muy fácil y de poca monta el *embelesar* y el *hacer reir.* Siguiendo este sistema, compuso, con el cándido intento de *mejorar la sociedad,* su comedia de *El filósofo enamorado*, que ni hace reir ni embelesa. Pero Forner sentía en el fondo de su alma y comprendía en su grandísimo entendimiento que no bastaban la regularidad ni la intención moral para producir belleza poética, sino que, al contrario, «hacen grandísimo perjuicio á la causa del buen gusto aquellos entendimientos secos, lánguidos y fríos, que no pueden dar de sí más que la observancia de los preceptos, *puesto que esa observan-*

---

rápido, armonioso: muchas veces pintaron admirablemente caracteres y costumbres muy vivas y muy propias: hay comedias suyas que no deben nada á las más célebres de las extranjeras. Pasó la época de estos grandes hombres....» (*Exequias,* etc., pág. 404.) Estas *Exequias* son, por todos conceptos, la obra maestra de Forner, y una de las más notables del siglo XVIII. ¿Por qué no se imprimen aparte?

cia, por sí sola, no forma más que cadáveres, y el pueblo quiere más ver un monstruo vivo que un cadáver pálido y postrado, por más que conserve la regularidad correspondiente á su naturaleza».

¿Qué mayor justificación para Huerta (si hubiese podido alcanzarla) que la que aquí le daba el generoso y sano espíritu del único pensador que tuvo entre sus adversarios? Huerta había creado algo vivo: la *Raquel:* basta para su gloria, y fué suprema injusticia de sus enemigos el querer escatimársela. Vive y vivirá aquella tragedia, á despecho de los romances y jácaras de Jove-Llanos, de la *Huerteida* de Moratín, de los desdenes de Meléndez, del *Morión* de Forner, y de sus infinitos epigramas, por lo general poco chistosos. Hubo quien no le perdonó ni siquiera muerto: tal fué el autor del burlesco soneto:

«Huerta ya se murió: mucho lo siento
....

y también Iriarte, verdadero padre de aquel célebre epitafio, que concede á Huerta el ingenio, negándole el juicio:

«Deja un puesto vacante en el Parnaso
Y una jaula vacía en Zaragoza.»

La posteridad ha juzgado de muy distinto modo, y, sea cual fuere el temple de las armas que Huerta esgrimió en su polémica, la polémica en sí tiene tal valor, que no hay episodio de la historia literaria del siglo XVIII que mejor nos haga comprender hasta qué punto se iba engrosando y haciendo cada vez más poderosa la vena latente de romanticismo

que antes de ahora hemos señalado. Así se sueldan las dos épocas del arte romántico español, sin que haya verdadero paréntesis en la centuria pasada, puesto que la protesta nacional ni un solo día dejó de alzarse, simpática siempre á las muchedumbres.

Sin darse cuenta muy clara del parentesco de sus tendencias con las de Huerta, contribuían al mismo resultado, es decir, á robustecer y mantener vivo el espíritu nacional, ya en el campo de las ciencias especulativas, ya en otros géneros de literatura, los apologistas de la antigua España, entre los cuales figuraba en primera línea el mismo D. Juan Pablo Forner, principal émulo de Huerta. Ya en otra ocasión (1) procuramos trazar la semblanza de aquel escritor doctísimo, y aquí se nos permitirá recordar algo de lo que entonces decíamos. Forner, aunque malogrado á la temprana edad de cuarenta y un años, fué varón *de inmensa doctrina* (al decir de Quintana, que por sus ideas no debía admirarle mucho), prosista fecundo, vigoroso, contundente y desenfadado, cuyo desgarro nativo y de buena ley atrae y enamora; poeta satírico de grandes alientos, si bien duro y bronco; jurisconsulto reformador; dialéctico implacable; temible controversista, y, finalmente, defensor y restaurador de la antigua cultura española. En él, como en su tío y maestro el médico Piquer, vive el espíritu de la ciencia española, y uno y otro son *eclécticos*, ó (como diría el P. Feijóo) *ciudadanos libres de la república de las letras;* pero lo que Piquer hace como dogmático, lo lleva á la arena Forner, hombre de acción y de

(1) *Heterodoxos Españoles*, tomo III, páginas 330 y sig.

combate. No dejó ninguna construcción acabada, ningún tratado didáctico, sino controversias, apologías, refutaciones, ensayos, diatribas, como quien pasó la vida sobre las armas, en acecho de literatos chirles y hebenes ó de filósofos transpirenaicos. Su índole irascible, su genio batallador, aventurero y proceloso, le arrastraron á malgastar mucho ingenio en estériles escaramuzas, cometiendo verdaderas y sangrientas injusticias, que, si no son indicios de alma torva (porque la suya era en el fondo recta y buena), denuncian aspereza increíble, desahogo brutal, pesimismo desalentado ó temperamento bilioso, cosas todas nada á propósito para ganarle general estimación en su tiempo, aunque hoy merezcan perdón ó disculpa relativa. Porque es de saber que en las polémicas de Forner, hasta en las más desalmadas y virulentas, hay siempre algo que hace simpático al autor en medio de sus arrojos y temeridades de estudiante, y algo también que sobrevive á aquellas estériles riñas de plazuela con Iriarte, Trigueros, Huerta ó Sánchez, y es el macizo saber, el agudo ingenio, el estilo franco y despreocupado del autor, el hirviente tropel de sus ideas, y, sobre todo, su amor entrañable, fervoroso y filial á los hombres y á las cosas de la antigua España, cuyos teólogos y filósofos conocía más minuciosamente que ningún otro escritor de entonces.

Aunque enemigo de todo resto de barbarie y partidario de toda reforma justa, y de la corrección de todo abuso (como lo prueba el admirable libro que dejó inédito *sobre la perplejidad de la tortura*), Forner fué, como filósofo, el adversario más acérrimo de las ideas del siglo XVIII, que él no se harta de

llamar «siglo de ensayos, siglo de diccionarios, siglo de diarios, siglo de impiedad, siglo hablador, siglo charlatán, siglo ostentador», en vez de los pomposos títulos de «siglo de la razón, siglo de las luces y siglo de la filosofía» con que le decoraban sus más entusiastas hijos.

Contra ellos se levanta la protesta de Forner, más enérgica que ninguna; protesta contra la corrupción de la lengua castellana, dándola ya por muerta, y celebrando sus exequias; protesta contra la literatura prosaica y fría, y la corrección académica y enteca de los Iriartes; protesta contra el periodismo y la literatura chapucera, contra los economistas filántropos que á toda hora gritan: «¡Humanidad, beneficencia!»; y protesta, en fin, contra las flores y los frutos de la *Enciclopedia*. Su mismo aislamiento, su dureza algo brutal, en medio de aquella literatura desmazalada y tibia, le hacen interesante, ora resista, ora provoque. Es un gladiador literario de otros tiempos, extraviado en una sociedad de petimetres y de abates; un lógico de las antiguas aulas, recio de voz, de pulmones y de brazo, intemperante y procaz, propenso á abusar de su fuerza, como quien tiene excesiva confianza en ella, y capaz de defender de sol á sol tesis y conclusiones públicas contra todo el que se le ponga delante (1).»

---

(1) Forner sostuvo, por lo menos, las siguientes campañas:

I. Contra Iriarte (*El Asno erudito.— Los Gramáticos, historia chinesca.— Cotejo de las dos églogas premiadas por la Real Academia Española*).

II. Contra Huerta (*Fe de erratas del prólogo del teatro español.—Reflexiones de Tomé Cecial.—El Morión*, poema burlesco (del

En Forner se encarnó la reacción más inteligente y más violenta contra el enciclopedismo. «Vivimos en el siglo de los oráculos (escribía): la audaz y vana autoridad de una tropa de sofistas ultramontanos, que han introducido el nuevo y cómodo arte de hablar de todo por su capricho, de tal suerte ha ganado la inclinación del servil rebaño de los escritores comunes, que apenas se ven ya sino infelices

---

griego *moría*, locura), y varios romances, sonetos, epigramas, etc.)

III. Contra Trigueros (*Carta de D. Antonio Varas al autor de la Riada.—Suplemento al artículo Trigueros en la biblioteca del Dr. Guarinos*).

IV. Contra varios poetastros menores, Nipho, Laviano, Valladares, etc. —(*Carta de Marcial á D. Fermin Laviano.—Carta del Tonto de la Duquesa de Alba á un amigo suyo de América.—Sátira contra la literatura chapucera del tiempo presente*, etc., etc.)

V. Contra D. Tomás Antonio Sánchez (*Carta de Bartolo*, en respuesta á la *Carta de Paracuellos*.— Replicó Sánchez en la *Defensa de D. Fernando Pérez*).

VI. Polémica en defensa de la *Oración Apologética* (*Contestación al discurso* 113 *de El Censor.—Pasatiempo de D. Juan Pablo Forner* (contra *El Apologista Universal*). —*Lista puntual de los errores de que está atiborrada la primera carta de las que el Español de Paris ha escrito contra la Oración Apologética*).

VII. Contra Vargas Ponce (*La corneja sin plumas*).

VIII. Contra varios teólogos andaluces, en defensa del establecimiento de un teatro en Sevilla (*Respuesta á la carta de Juan Perote.—Carta dirigida á un vecino de Cádiz sobre otra de un literato de Sevilla.—Respuesta á los desengaños útiles y avisos importantes del literato de Écija.—Prólogo al público sevillano*, etc., etc., etc.)

IX. Contra varios periodistas (*Diálogo entre El Censor y El Apologista Universal.— Demostraciones palmarias de que El Censor, El Corresponsal, etc., son inútiles y perjudiciales*, etc.)

Muchos de estos folletos están publrcados con los varios seudónimos de Pablo Segarra, Bartolo, Varas, Paulo Ipnocausto, Bachiller Regañadientes, Silvio Liberio, Tomé Cecial y otros nombres de batalla.

remedadores de aquella despótica resolución con que, poco doctos en lo íntimo de las ciencias, hablaron de todas antojadizamente los Rousseau, los Voltaire, los Helvecio..... Tal es lo que hoy se llama filosofía: imperios, leyes, estatutos, religiones, ritos, dogmas, doctrinas..... son atropellados inicuamente en las sofísticas declamaciones de una turba, á quien, con descrédito de lo respetable del nombre, se aplica el de filósofos.» Para salvarse de esta anarquía y desbarajuste intelectual, Forner invoca el nombre de Luis Vives, y quiere levantar sobre su sistema crítico, combinado con el experimentalismo baconiano, el edificio de una ciencia española, distinta asimismo de la ciencia escolástica.

Forner brilla mucho más en la crítica histórica y filosófica que en la crítica propiamente literaria. Lista dijo de él con profunda verdad que tenía el entendimiento más apto para comprender las verdades que las bellezas. Aquel hombre, tan independiente en otras cosas, nunca pudo romper el yugo de la retórica, y juzgaba las obras artísticas más por preceptos externos que por una fruición personal y reposada, la cual sólo en muy pequeño grado podemos concederle. Aunque misogalo, carecía del arranque estético de Lessing, y veneraba la autoridad de los franceses en el teatro, después de haberla negado en la filosofía y en todo lo restante. La misma aspereza de sus polémicas, la trivialidad de los motivos de muchas de ellas, la saña con que persigue á escritorzuelos adocenados, que ni en bien ni en mal podían influir en la corriente de las ideas, los rasgos de chocarrería estudiantil ó frailuna con que matiza sus folletos, denuncian en él cierta falta de

gusto y de tacto, de la cual nunca pudo curarse totalmente. «Deja en paz (le decía Moratín) á los Iriarte, y á Ayala, y á Valladares y á Moncín, y á Huerta y á las *tres ó cuatro docenas* de escritores de quienes te has declarado enemigo, y ocupa el tiempo en tareas que te adquieran estimación y no te susciten persecuciones y desabrimientos.»

Esta polemica menuda, acre y enfadosa esterilizó, en gran parte, las singulares dotes de Forner, robando á muchas de sus obrillas críticas todo interés duradero y universal. Pero hay dos que conviene exceptuar cuidadosamente, y poner entre lo más selecto de la cultura española del siglo XVIII; las *Exequias de la lengua castellana*, y el *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la historia de España.* En las *Exequias*, que el autor llamó *sátira menipea* por ir entremezclada de prosa y versos, siendo, en realidad, una ficción alegórica del género de la *República Literaria* ó de la *Derrota de los Pedantes*, inferior á ellas en amenidad y gracejo, pero muy superior en alteza y trascendencia de miras, como obra no de un mero humanista, sino de un pensador original y penetrante, Forner recorre con erudición inmensa y crítica franca y resuelta todo el campo de nuestra literatura; estudia su progreso y su decadencia; formula juicios propios y en general acertados sobre nuestros clásicos; los expresa á veces en frases de una exactitud y belleza incomparables; defiende con ardiente amor patrio nuestras grandezas pasadas; juzga severísimamente á los corruptores del gusto en su tiempo, y va derramando de paso copiosa doctrina sobre todos los géneros literarios. Nada se escribió en el siglo XVIII con más ple-

nitud de ideas, con más abundancia de dicción, con más enérgico estilo, con más viveza de fantasía, con sabor más español, que algunos trozos de esta *Menipea*, á la cual sólo daña su extraordinaria extensión, y el mismo empeño que el autor puso en acumular en ella todos los tesoros de su largo pensar y de su enorme lectura. Esta obra señala el apogeo del entendimiento de Forner. No creo que nadie en la España de entonces fuera capaz de escribir otra igual ni parecida.

Elogios muy semejantes merece el bello *Discurso sobre la Historia*, tan lleno de jugo y de substancia en su brevedad elegante. Forner no se limita á caracterizar con cuatro rasgos de valiente pincel á todos nuestros historiadores; no sólo hace sobre la *materia* de la historia consideraciones que se levantan mucho sobre las de Luis Cabrera y Fr. Jerónimo de San José, como lo traía consigo el adelanto de los estudios críticos, nunca más florecientes en España; no sólo apunta, como de pasada, novedades que creemos nacidas en nuestros días, v. gr., la de considerar á Leovigildo como el primer rey visigodo de España, y la de mirar á Bernardo del Carpio como un mito épico creado por reacción contra el tipo de Roldán en la epopeya francesa; sino que, tratando, aunque por incidencia, de la *forma* de la historia, echa los cimientos de una verdadera teoría estética de ella. Forner, malhumorado con la Academia de la Historia, sin hacerse cargo de su verdadero objeto, que nunca ha sido otro que la investigación y la depuración de los hechos y el acopio de materiales para la historia futura, emprende probar que un cuerpo ó sociedad literaria

no es á propósito para escribir bien la historia; y forzosamente viene á parar á la cuestión artística y á la unidad de estilo. «Las historias clásicas (dice Forner) las escribieron hombres de aquellos que nacen, no para sujetarse á preceptos sino para dictar ejemplos en que éstos se funden. *Atarse servilmente á las reglas, pertenece sólo á entendimientos medianos y limitados.* Los superiores y de primera esfera, procuran sólo no quebrantar las reglas para no caer en delirios; pero las bellezas y excelencias las producen por sí, sin fatigarse en buscar en el arte el precepto ó regla que las prescribe..... Los modernos preceptistas del arte histórica se han detenido principalmente en las partes y en el estilo, *sin acertar,* á mi modo de entender, *con la forma* que corresponde especialmente á toda obra que resulta de un arte instrumental ó de imitación..... Supieron hallar y prescribir los medios para construir un todo agradable, útil, proporcionado, en una palabra, *bello.* Pero como en este *todo* debe residir un alma, un espíritu, un móvil que anime todas sus partes, y que sea como el centro ó punto de apoyo que sostenga todo su mecanismo, al señalar este espíritu, móvil, punto, centro (ó como quiera llamarse) procedieron con tal incertidumbre y perplejidad, que apenas han sabido decirnos cuál es el fin de la historia; y no por otra razón, sino porque examinaron los historiadores antiguos más como gramáticos que como filósofos. La Poética padecería la misma indeterminación en su fundamento principal, si su formación no hubiera caído en manos de Aristóteles. Antes de enseñar los medios de hacer un poema bello, indagó el centro íntimo adonde

debían ir dirigidas todas las partes y bellezas de su composición; y de aquí resultó aquella gran máxima en la poesía, á saber: que todo poema debe constituir, no sólo un todo, sino una unidad completa en lo posible; *todo* y *unidad* juntamente, porque hay todos que no forman unidad, sino *cúmulo*..... La mayor parte de las reglas de los preceptistas históricos se dirigen á formar cúmulos y no unidades, siendo así que las historias mismas que les suministraron las reglas eran unidades dispuestas y trabajadas con la misma atención que usan el poeta y el pintor en la composición de sus obras..... *En la exposición de lo verdadero caben las mismas reglas que en la ficción y expresión de lo verosímil.* El encadenamiento y dependencia que tienen los hombres entre sí, hace que las acciones de muchos de ellos vayan de ordinario encaminadas á un solo *fin*, y hé aquí el oficio de la historia: investigar el fin que puso en movimiento las acciones de muchos hombres, y hacerle el alma de su narración, de la misma suerte que lo fué de las acciones, y entonces resultará de la unidad del fin la unidad en la estructura. En resolución, *las sociedades civiles son una especie de poemas reales y fábulas verdaderas, ya se consideren en el todo, ya en sus partes, cada una de las cuales puede considerarse como una especie de poema subalterno que depende del principal; y siendo el oficio de la historia retratar estas sociedades, ya en el todo, ya en sus partes, sólo con que el historiador sepa copiar bien, producirá «unidades históricas» que podrían competir en el artificio con las mejores fábulas de poesía*..... Un poema consta de fábula, esto es, de una narración verosímil, que no se diferencia de la verdad sino en

que no ha existido lo que cuenta. Una historia consta de narración cierta, que no se diferencia de la fábula sino en que realmente existió lo que cuenta..... Queremos que el historiador imite al poeta en el modo de expresar con novedad hechos que no puede fingir, y que le imite también en el arte difícil de retratar con propiedad y excelencia los caracteres de las personas: queremos que se iguale al político en la averiguación y explicación de las causas de los hechos que cuenta: queremos que se convierta en filósofo para reflexionar y deducir documentos útiles sobre estos mismos hechos.» Justo Lipsio ha inspirado esta última idea: Pontano algunas de las anteriores; pero las más profundas pertenecen exclusivamente al genio de Forner, superior á todos los tratadistas de historia que hasta entonces habían aparecido (1).

(1) Vid. *Obras de D. Juan Pablo Forner, fiscal que fué del extingnido Consejo de Castilla, recogidas y ordenadas por D. Luis Villanueva. Madrid,* 1844. 8.° Págs. 1 á 143.





INDICE



Este libro se acabó de imprimir en Madrid,
en el Establecimiento tipográfico
«Sucesores de Rivadeneyra»,
el 21 *de Noviembre*
de 1901.



